ما الذي يدفعنا إلى قراءة الأدب؟

ما دمنا نقرأ الأدب بمختلف أجناسه، ونجد فيه ما يحقق لنا رغبات وحاجات، سواء اعتبرنا أن ما يحققه مشترك بيننا وبين من يبدعه أم لا، وسواء حسبنا ما نجد فيه يخصنا، بوصفنا ذواتا فردية، أو جماعة صغيرة ومجتمعا شاملا، فإن القراءة تجعل الأدب ضرورة نحن في حاجة إليها، وفي كل مرحلة من مراحل تطورنا الثقافي، الذي يعني لزوما وجود تغيرات في حياتنا، نطرح السؤال تلو السؤال.

وهذا يفضي إلى القول بأن عددا من الأسئلة يظل مطروحا باستمرار، قد يبدو في الظاهر مكررا بينما هو في العمق يتجه إلى أجوبة طارئة، بل ملحة تستوجبها متغيرات في الثقافة، أي ما يحدث في الأدب، وأساسا في مجال المعرفة، وما ينتجه هذا المجال من حقائق تجتهد العلوم الإنسانية لتوضيحها.

وأول الأسئلة لماذا نقرأ؟ وثانيهما لماذا نكتب؟

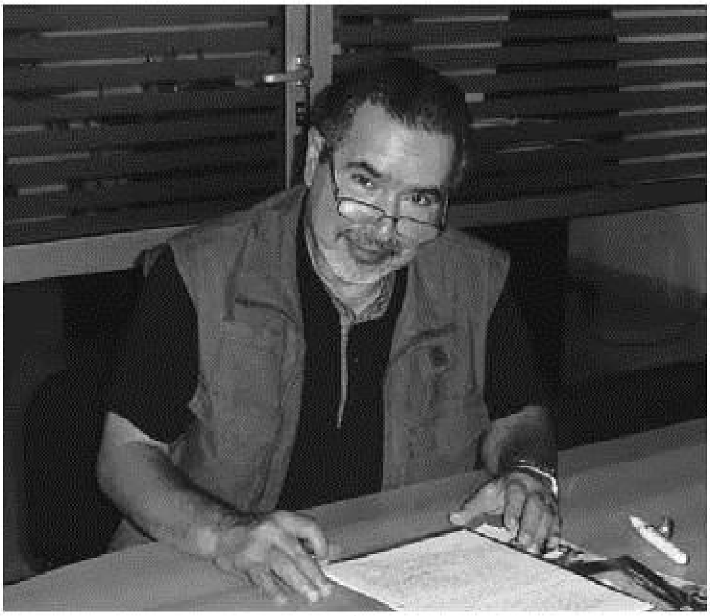
إنهما في العمق مترابطان ومتقاطعان، ويلتقيان في المحصلة بصورة مؤقتة، وقابلة للاجتهاد.

وكل جواب لا بد أن يعترف بأن القراءة والكتابة ممارستان ثقافيتان لهما مستويات مختلفة من التجلي، وتعبران عن قدرات متفاوتة، بحسب خبرة القارئ والكاتب، وهي في جميع مستويات تجلياتهما وقدراتهما ليستا عبثيتين.

والاختلاف الناشئ عن حصول متغيرات لا يمكن أن يتجاهل مجموعة مبادئ، كلها تنشط شرحها من خلال أسئلة: مثل كيف نقرأ؟ وكيف نكتب؟ ولماذا؟ وهي أسئلة تجد أجوبتها وتستدل بما يتراكم في مجال المعرفة وتبدل الأحوال في المجال التداولي للأدب وفي مؤسسات المجتمع وتنظيمات سلطه المهيمنة أو المعارضة.

إن الإقرار بوجود مبادئ قضية يجادل فيها كثيرون ممن يدفعون إلى إلغاء كل ما يسمى بالمبادئ أصلا، كما هو الحال في تصورات المتحمسين لما يعرف بـ«ما بعد الحداثة»، لكن المتأمل في واقع الإبداع عامة والممارسة الأدبية على وجه الخصوص، يقتنع بأن فكر «ما بعد الحداثة» في المجال الأدبي عاجز عن فرض نفسه، وهو لا يتجاوز حدود المغامرة، ونطاق الموضة في زمن الاستهلاك، ونادرا ما نصادف نتاجا أدبيا ينتسب إليه، يحظى باستقبال يهز الممارسة الأدبية هزا ويلزم عامة المهتمين بالتنظير والنقد، بترك ما تحقق من تراكم سابق ومعاصر، اكتفاء بما يريده أدباء «ما بعد الحداثة»؛ هؤلاء، حتى وهم يجربون باقتناع، سرعان ما يصل بهم إلى الشك والسقوط في فخ ما بعد الحداثة الأدبية، حين يصبح التشظي واللايقين واللامعنى والشك من أجل الشك وتغييب القصد والقيم والدلالة وإعفاء النص من كل التزام غير الكتابة ولاشيء إلا الكتابة. ولا يستوعبون جوهر فكر «ما بعد الحداثة» في علاقته بمفهوم «الجليل» المجاوز للذات والثابت.

مثل هذا التفكير إن كان يوافق المبتدئين في مجال الكتابة ويغريهم باقتحام الصفحات بعد الصفحات، وكأنهم فاتحون لمدن، وطاردون لسكانها المقيمين فيها من قبل. يؤكد أنهم لا يعرفون ماذا يعني



■ د. محمد الدغمومي

ARCHIVE
http://archive.beta.sakhrit.com

قلق الكتابة والحيرة أمام ما تراكم من آداب، جعلت الممارسة الأدبية صعبة، والاعتراف بالكاتب مطلبا عسيرا.

الكتاب الكبار، المعترف بهم في العالم المتقدم، هم من خاضوا في هذا السياق المشحون بالشك والحيرة، إذا عدنا إلى ما أنجزوه من أدب وتفكير، سنجدهم يجتهدون في تطبيق جملة المبادئ، ولا يتنكرون لها، أما نحن في وطننا العربي فما أبعدنا عن ذلك الشك والحيرة بسبب ضعف اختياراتنا في كل المجالات العلمية والثقافية والتربوية والسياسة والمؤسسات الأدبية.

وأمام غياب الاختيارات الديمقراطية وتسلط مراكز القرار على الرأي والفكر والتخييل والنشر والتعليم، تسود نزعات التقليد والتكرار والاستيراد والتبعية واستهلاك النظريات لتعويض العجز في الإبداع، ومن ثم يكون السؤال الذي يطرح عن الأدب لدينا مغايرا ويستحيل أن نقتبس له إجابة من خارج حقلنا الثقافي، إلا إذا كنا لا نرغب إلا في عرض معرفة غير ملائمة تتقنع بها الوجوه لتستعرض نجوميتها.

وكيفما كان الأمر هنا أو هنالك، يظل السؤال في حاجة إلى الإجابة. وكل إجابة تقتضي استحضار فرضيات أو قوانين أو قواعد وأعراف، بها تتم عملية الفهم، والوعي بما هو ملائم أو غير ملائم يمكن أن يصاغ في قالب نظري، من خلاله تتميز الموضوعات التي نمارسها أو نفكر فيها، وتكون الحصيلة معرفة مثل «معرفة» بالأدب، يمكننا أن نترجمها بصيغة مبادئ:

- مبدأ الابتكار في مقابل التقليد والابتذال.
- مبدأ التوصيل الذي يفترض التمكن من اللغة السليمة القادرة على تحقيق أكبر قدر من المقروئية.
- مبدأ الجمالية بالانتقال من مستوى التعبير المألوف على درجة الإيحاء والمجاز التي تمنح النص إمكان الدخول إلى عوالم المتخيل.
- مبدأ البناء القائم على ترابط المكونات النصية التي تعطيه تعددية ممكنة تفتحه فهما وتأويلا.

ودون هذه المبادئ يتعذر أن ينتج النص آثارا مثل المتعة والدهشة والقلق والتطهير والتساؤل بحسب ما يناسب الناقد والقارئ إلخ..

هذه المبادئ التي ما تزال ضرورية في مجالنا الأدبي لا يجادل فيها بالإنكار إلا متطفلون على الأدب ممن لايمتلكون تجارب حياتية ولا تكوينا معرفيا ولا يحسنون الإنصات، قراءة وتدبرا، إلى تجارب الذين سبقوا، ولا قدرة التخيل التي هي قدرة العقل في مستوى أرقى؛ قدرة العقل الذي يبحث عن مكان يجد فيه الإنسان نفسه بين الجميل والجليل بين الحقيقة والخيال والمعلوم والمجهول، وحيث يكون العالم أوسع وأغنى.

مستويات الدلالة وآليات الارتقاء الأجناسي
قراءة في رواية (أوراق الرماد) لمحمد العتروس

■د. بنيونس بوشعيب

مداخل منهجية

هل يوجد مفهوم في الأدب يمكننا الاصطلاح عليه ب (الارتقاء الأجناسي)؟

أليس في التأشير على كتابة ما أنها حققت ارتقاء أجناسيا، نكون ضمنيا قد وسمنا الشكل الكتابي السابق بكونه دون المستوى؟

وهل الارتقاء الأجناسي مسألة ترتبط بطبيعة (القول)، أم ترتبط بطبيعة (المقول)؟

في التقعيد الغربي للقصة تم التنصيص على خمسة عناصر مركزية، هي:

1) القصة علاقة شفهية أو مكتوبة خيالية تكتب على شكل فقرات؛

2) القصة تتمتع بإمكانية النشر سواء في الجرائد، أو ضمن مجموعة معينة؛

3) القصة نوع أدبي يرتبط ظهوره بالعصور الوسطى، حيث كانت قريبة من الرواية؛

4) القصة تستمد مادتها الحكائية من الواقع؛

5) القصة غير المرويات القصيرة.

وبالقابل تم الحديث عن الرواية على أنها:

1) نوع أدبي تتميز حدوده الأجناسية بنوع من الضبابية؛

2) نوع أدبي يتميز على الأساس بعملية سرد لمعطيات خيالية؛

3) نوع أدبي يتميز بنوع من الطول الذي يميزه عن القصة.

ومن منطلق هذه التقعيدات، يكون الشاهد عندنا هو الاشتغال على طبيعة الحجم الخاص بكل شكل من الأشكال السردية السالفة. ويكون التركيز بالأساس على العناصر التي جعلتنا ننتقل من التأشير على هذا نص بكونه رواية بدل كونه قصة. أي على مستوى الحجم الذي يرتبط في اعتقادنا بمسألة حجم التجربة المعبَّر عنها، وعن صيغ التعبير هذه.

(أوراق الرماد) من القصة إلى الرواية

تشتغل هذه الورقة على محطات معينة في النص المستهدف بالقراءة، والتي نعتقد أنها هي التي تميّز بين القصة والرواية في تجربة الكاتب الكبير محمد العتروس. إننا نلتقط من هذا العمل ما نراه قد أخذ بعدا أوسع وأعمق من الذي كان يحظى به في النصوص القصصية السابقة عند الكاتب. وهكذا سوف نقف:

أولا عند البناء الفني

ويتم هذا الوقوف من خلال مجموعة من العناصر، أهمها:

أولا: التواتر النصي

تتشكل الرواية من مجموعة من الأوراق، تحمل أسماء شخوص من النص، مع مراعاة البعد الرمزي لطبيعة الأسماء، وكذا الإحالات المرجعية لكل اسم. وهكذا تكون العنونة مدخلا للحديث عن نص واحد تم توزيعه إلى مجموعة من النصوص الصغرى المتعالقة فيما بينها بحكم:

1) طبيعة العلاقات القائمة بين مصائر الشخوص؛

2) طبيعة التعالقات الموجودة على مستوى الوجود النصي لهذه الشخوص؛

3) طبيعة الترتيب الخاص بالعناوين/الأسماء بحيث يبدأ الروائي من الشخصية الأكثر غرابة إلى الشخصية الأكثر ألفة.

فالتقسيم النصي الذي أملته:

1) خصوصيات بناء الحدث؛

2) طبيعة البنية التيماتية والكرونولوجية؛

3) طبيعة البناء المنطقي للنص.

لم يعطل مسألة التواتر النصي، بحيث جاءت استهلالات ونهايات الفصول/الأوراق متناغمة رغم البون البادي ظاهريا بين كل نهاية وبداية، وفي الجدول التالي وصف لمبدأ التواتر النصي:

الورقة السابقة/ نهاية النص	الورقة اللاحقة/بداية النص	عنصر الربط
ور1: على الأقل استطعت أن أفر بجلدي قبل الطوفان	ور2: لم أعد ذلك الطفل الذي كنته.	الضمير والشخصية
ور2: ها أنذا أماه عدت	ور3: عزيزي أحمد..	موقع السارد
و3: ختم النص باسم أحلام عناوانا لإيبيلوج أضافه الروائي	ور4: مجموعة من العلامات اللغوية المتكررة (أحلم تكررت)	التكرار اللفظي الذي يحيل على هاجس/ سيكولوجي
ور4: قررت أن أترك هذه المدينة الحمقاء.. هذه المدينة التي تقتل الحكماء..	ورق5: في أمسيات الصيف الحارة، كنت أغفل أبي وأمي وأتسلل خفية إلى البيت	الضمير والشخصية؛ تيمة الفرار
ور5: فين راه ذاك الزين.. ذاك لالماني؟	ور6: أحلام تذكرت رسالتك الأخيرة	تيمة التعلق
ور6: لماذا تقتليني الآن مرتين: مرة برسالتك.. وأخرى بطفليك الجميلين؟	ور7: حزينة كانت أمك	استمرار التيمة

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

مقابل التواتر النصي، اشتغل الروائي على مجموعة من العناصر الجمالية/الفنية الأخرى بغير النفس الذي عرفته نصوصه القصصية. وأقدم الآن نماذج تتعلق بطبيعة تقديم الحدث، وطبيعة وصف الشخصية:

ثانيا: بناء الحدث

في القصة: «يدها متأججة كانت وباردة، ويده كانت تبحث في أيائك شعرها عن مستقر، تداعب شحمة أذنها اليمنى برقة فتبتسم هي ثم تنسل كسمكة في الماء بين يديه وتبتعد فيمسكها من معصمها أو يحضنها. لا يدري ماذا يقول، أو بالأحرى ماذا سيقول لها، لكنه بالرغم من ذلك يتحدث.. كثيرا يتحدث. لا يكوّن جملة مفيدة.. وهي تضحك حينما يبدو عليه الارتباك وتنقذه من ورطته ببضع كلمات لتعود إلى صمتها الملائكي»1!

في الرواية: «حزينة كانت أمك حين خرجت أنت من غرفتك ذاك الصباح، استيقظت باكرا كعادتها، عجنت وخبزت وأعدت القهوة ثم قبعت في مكانها المعتاد، افترشت لحافا في الظليلة وبدأت تنقي القمح بعد أن كانت قد قضت صبيحة البارحة بالكامل في غسله وتجفيفه تحت أشعة الشمس الحارة فوق حصير من الحلفاء في مراح البيت. قلبها حدثها أن أمرا سيحدث. خبرها أنك تخفي عنها قنبلة موقوتة مروعة لا تلبث أن تفرقعها ثم تفر كعادتها إلى المجهول، فتهيأت للأسوأ. لم يعد هناك ما يخيفها أو يروعها. لم يعد هناك ما يهدها أو يقتلها. في الوقت الذي فارقت فيه أباك فارقت الحياة. أنت لم تكن تعلم أن الزوجة قد تموت ميتتين؛ واحدة جسديا كأيها الناس حين تفارق روحها الجسد، والأخرى رمزيا أو روحيا حين تفارق زوجها»2

فمن خلال القراءة المقارنة بين النصين نلاحظ أن الكاتب:

1) فصّل ما كان مختزلا في القصة؛

2) ألغى نهائيا كل التلميحات الممكنة في القصة، وفسح المجال للتحليق في عوالم الشخوص في الرواية؛

3) فتح المجال لبعض التعليقات الرؤيوية بخصوص التجربة المعبر عنها (مسألة موت المرأة).

ثالثا: وصف الشخوص

في القصة: «تستيقظ ليلى كل صباح، تمسح عينيها، تلقي بالغطاء جانبا ثم تحمل دفترها وتغادر البيت، لا تسرح شعرها، لا تفطر، فقط تقبل أمها وتأخذ دفترها والقلم وتخرج»3!

في الرواية: «فيستيقظ طفل مشاكس في الغرفة التي تحت السطح مباشرة، يتثاءب بتكاسل، يمد يده في كلا الاتجاهين، يحك عينيه ثم ينسحب في هدوء من تحت الغطاء الثقيل وقشعريرة برد لذيذ تسري في كل جسده. يلتحف بغطاء وينتعل بلغته ثم يخرج من الغرفة الدافئة. يقطع الحوش في خفة قط بري ليصل إلى باب المطبخ. يدفع الباب في هدوء، وفي هدوء يدلف إلى الداخل ثم يغلق الباب بإحكام حتى لا يفسد العجين. يقبل أمه المنكبة على العجين على وجنتها الدافئة. تسحب «الهيدورة» من تحتها تضعها على يمينها وتطلب منه أن يجلس. فيجلس ملتصقا بها. وهي لا تنسى أثناء انشغالها الدائب في العجن أن تقبل جبينه بين الحين والحين وتنظر إليه وإلى عينيه الناعستين وهي تغني في شجن أغنية شعبية قديمة»4.

تقودنا المقارنة إلى ملاحظتين هامتين:

1) التركيز على ما هو أساسي وفاعل في الحدث بالنسبة للرواية، أي تسخير وصف الشخصية لخدمة الحدث؛

2) توسيع دائرة الأحداث التوضيحية لخدمة جماليات الوصف في الرواية.

ثانيا استحضار النص الثقافي/الفكري

نقصد بهذا حضور مجموعة من النصوص والأفكار في النص الروائي. فإذا كان الكاتب في نصوصه القصصية يراهن على تكثيف المحمول الثقافي من خلال وجهات نظر محدودة، فهو في الرواية يجد متسعا لاستعراض المعرفة الخاصة به، والتي تتساوق والمواقف المعبر عنها من طرف الشخوص، أو يفرزها السياق. وهكذا نصادف:

1) الديوان الشعري العربي العباسي: من خلال قصيدة المتنبي (عيد بأية حال عدت يا عيد)5؛

2) الديوان الشعري العربي المعاصر من خلال نموذج شعري للبياتي6؛

3) الديوان الشعري الشعبي بالمنطقة من خلال قصيدة الباسبور لخضر للشيخ اليونسي7؛

4) الإحالات التاريخية (المولى إسماعيل)8.

ثالثا النفس السير ذاتي

على غرار كل الكتابات القصصية — والتي نشعر في الكثير من الأحيان أننا إزاء تجارب سير ذاتية — تزخر هذه الرواية بهذا النفس الذي تتساوى فيه الشخصية بالسارد، وبمجموعة من الشخوص.

فهل يتعلق الأمر بكون الروائي يصر على ذكر أسماء وأماكن واقعية ليوهم المتلقي بواقعية الأحداث؟

أم أن الأمر يتعلق فعلا بنص روائي سير ذاتي لم يتقيد فيه الكاتب بقواعد وأصول الميثاق الأوطوبيوغرافي؟

لا يمكننا إزاء أول تجربة في مجال الرواية الجزم بإجابة قاطعة وصريحة، فالمقاطع النصية الواردة في الرواية:

«يا لغرابة القدر كيف اكتشفت فيما بعد ومتأخرا جدا. جدا، أنها فكرة بليدة وخاطئة بالمرة. ليس هناك أجمل، ولا أحسن، ولا ألذ من أن ترتاح ويأتيك حظك على طبق من فضة، ولم لا على طبق من ذهب»9

«لم أعد الطفل الذي كنه. لم تعد هناك عشة في السطح. لم يعد هناك ديك ولا دجاجات ولا أرانب. لم تعد هناك حديقتي في الجنة القديمة، أو ما كنت أسميه جنتي. لم يعد هناك أحد أعرفه أو يعرفني»10.

كلها تؤشر على كوننا إزاء نص روائي سير ذاتي غير أننا نؤجل الحسم في هذه المسألة حاليا.

خلاصة

لقد استطاع الكاتب محمد العتروس أن يساهم بنص وازن من الناحيتين الجمالية والفكرية في المساهمة في بناء صرح الرواية المغربية الحداثية. لقد كانت قراءتي للرواية المغربية طويلة جدا، ولامست خلالها مجموعة من التجارب التي تستدعي التقدير والاحترام، وأقر الآن أننا إزاء تجربة لا أشك نهائيا في أنها سترسم بواسطة طبيعة اشتغال صاحبها على الحدث، والشخوص، والفضاءات، واللغة، مسارا متميزا وثريا.

الهوامش:

1- رائحة رجل يحترق محمد العتروس، مطبعة طريفة، بركان، الطبعة الأولى 1998! ص: 20.

2- أوراق الرماد محمد العتروس، مطابع الأنوار المغاربية، الطبعة الأولى 2010! ص: 97/98.

3- رائحة رجل يحترق، مصدر سابق، ص: 42.

4- أوراق الرماد، مصدر سابق، ص: 7/8.

5- المصدر نفسه، ص: 18.

6- المصدر نفسه، ص: 53.

7- المصدر نفسه، ص: 88.

8- المصدر نفسه، ص: 50.

9- المصدر نفسه، ص: 10.

10- المصدر نفسه، ص: 17.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

رغم أن الأدب الإسلامي لم يعد مجرد ظاهرة ثقافية محدودة النطاق والصدى، وبات اليوم ذا وفرة في الإنتاج والإبداع في مختلف الأجناس الأدبية، ووفرة في الأسماء المبدعة الحاملة لعدد كبير من الجنسيات الممتدة من طنجة إلى جاكارتا، إلا أنه مازال عصي الاستيعاب والفهم والإيمان، لدى كثير من الأدباء العرب الذين لا يخفون رفضهم له، وحرصهم على مقاطعته، ومهاجمة دعوته، في هذا الصدد تستضيف مجلة «طنجة الأدبية» أحد النقاد المغاربة الذين وهبوا أنفسهم للتعريف بهذا الأدب والترويج لخطابه وتصوره وجمالياته، في أفق إعداد ملف كامل حوله.

الدكتور سعيد لغزاوي لـــ«طنجة الأدبية»:

للمشهد السياسي في المغرب تأثيره السيئ على الواقع الأدبي والثقافي

د. سعيد لغزاوي

– ما معنى الأدب الإسلامي؟ وهل يمكن تصنيف الأدب إيديولوجيا؟

– بسم الله الرحمن الرحيم وصلى الله وسلم على سيدنا محمد النبي الأمين الذي جعله الله قدوة للأدباء بما أثر عنه من جوامع الكلم، ومن أصول النقد الإسلامي المأخوذ من نصحه النقاد بتتبع البيان والحكمة.

– وبعد، أشكر لمجلتكم مجلة «طنجة الأدبية» عنايتها بالأدب عموما وبالأدب الإسلامي خصوصا. وأجيبكم عن السؤال الأول حول مفهوم الأدب الإسلامي بأنه الأدب المنطلق من مقومين اثنين هما مقوم الأدب أولا ومقوم الإسلام ثانيا. وهو ما ينفي عنه أدب المواعظ والوصايا، ويدرجه في غمار الأدب شعره وقصته وروايته ومسرحه وكل فنون الأدب لكن انطلاقا من قيم الحق والخير والجمال الإسلامية.

– ثم أنتقل إلى الشق الثاني من السؤال لأقول نعم يمكن التصنيف الإيديولوجي للأدب خلافا لما اتجه إليه أنصار الحداثة وأستحضر قولا جميلا للشاعر عبد الرحمن عبد الوافي «أما أنا فلا أعزل صاحبي» يعارض به محاولة إفراغ الأدب من بعده الإيديولوجي، ومؤكدا على ضرورة استمداد الأدب رواءه وجوهره من الإيديولوجيا وهو هنا العقيدة الإسلامية التي تصون الأدب من كل هوى أو زيغ أو انحراف أو غواية كما وردت في سورة الشعراء «والشعراء يتبعهم الغاوون».

– ما هي أهم الأسس الجمالية للأدب الإسلامي؟ وهل لهذا الأدب خصوصيات جمالية تميزه عن غيره؟

– وإن كان النقاد الإسلاميون يركزون على الأسس الجمالية الإسلامية المستمدة من بلاغة القرآن والسنة وجمالية القصص القرآني، إلا أنهم لا ينغلقون على أشكال قديمة يفرضونها على الأدباء ويلزمونهم بالتقيد بها، بل يعتبرون الجمالية مساحة فسيحة يطلب من الأدباء أن يستلهموا منها التعابير والأشكال التي تلائم مضمونهم الإسلامي، كما تدعوهم إلى خلق قوالب جديدة تلائم الحياة الجديدة التي نعيشها في الألفية الثالثة شريطة ألا تصادم الجوهر الإسلامي. فليست هناك شروط للشعر مثل عمود الشعر أو القصيدة العمودية، فهناك شعراء إسلاميون معاصرون أجادوا في قصيدة التفعيلة أذكر منهم في المغرب حسن الأمراني وعلي الرباوي وعبد الرحمن عبد الوافي ومحمد المتقن وجلول دكداك والمرحومان فريد الأنصاري ومحمد بنعمارة وأمينة لمريني وغيرهم. وليست هناك شروط للقصة بالالتزام بالمقدمة ثم الحبكة ثم الخاتمة بالشكل التقليدي في القصة فهناك قصاصون إسلاميون أبدعوا في قوالب قصصية جديدة أذكر منهم أحمد رزيق والمرحوم فريد الأنصاري والحسين زروق ونبيلة عزوزي وأم سلمى وزبيدة هرماس وغيرهم كثير. ولا أبالغ إذا قلت إن هؤلاء قد تميز أدبهم بمسحة جمالية خاصة لأنها جمالية مستمدة من نور القرآن وهدي السنة النبوية المطهرة، مما جعلها تجمع بين الجمال والجلال بعيدا عن كل إسفاف أو سقوط أخلاقي ينزع عن الأدب بعده الأخلاقي.

– وصف الأدب بـــ«الإسلامي» أليس معناه الانغلاق ورفض التلاقح والانفتاح على تجارب إنسانية أخرى؟

– أعتقد أن مصطلح الأدب الإسلامي قد أوجد له مكانا في الساحة الأدبية والنقدية على المستوى الأكاديمي، حيث أنجزت حوله أطروحات

مصطلح الأدب الإسلامي أوجد لنفسه مكانا في الساحة الأدبية والنقدية على المستوى الأكاديمي

جامعية وأصبح يدرس في بعض الجامعات. ونحن نودع المفكر عابد الجابري رحمة الله عليه، أذكر للتاريخ أن المكتب الإقليمي للرابطة كان أجرى حوارا معه في تسعينيات القرن الماضي حول الأدب الإسلامي عموما ومصطلحه بشكل خاص، شارك فيه حسن الأمراني بورقة نقدية تؤرخ للأدب الإسلامي وتبرر أسباب تبني هذا المصطلح وسط رواج الخلفية الإيديولوجية للأدب، وخلص الجابري رحمة الله عليه بفكره الثاقب إلى قبوله بهذا البعد الإيديولوجي.

لذلك أرى أن إثبات هذا المصطلح أصبح أمرا واقعا، تؤكده رابطة الأدب الإسلامي العالمية بروادها وأجيالها المتعاقبة منذ ثمانينيات القرن الماضي إلى الألفية الثالثة بما تشهده من زخم فكري وتكنولوجي هائل. هو أدب إسلامي حقيقة لكنه منفتح على الآداب والإيديولوجيات المعاصرة يقبل منها ويرفض كما هو شأن كل الآداب والإيديولوجيات المعاصرة.

– يكاد يجمع النقاد على «حقيقة» انحسار الأدب الإسلامي، وعدم قدرته على تقديم نماذج متميزة (كما وكيفا) سواء في الشعر أو القصة أو الرواية أو المسرح؟ لماذا في نظركم؟

– إذا كنتم تقصدون الألفية الثالثة أو ما بعد الحادي عشر من سبتمبر، فأعتقد أن العالم الإسلامي وقعت فيه صدمة جديدة تطلبت مراجعة جادة للأفكار والأطروحات، وهو ما نلمسه في الحركات الإسلامية عموما والأدباء والنقاد الإسلاميين بشكل خاص، وكنت دعوت في ندوة نظمتها جامعة الإسراء بالأردن في موضوع «أبعاد غائبة في حوار الحضارات» إلى مراجعة متجددة للفكر والخطاب مستلهما دعوة الجابري رحمه الله إلى تدوين جديد ومراجعة متجددة للفكر. وعندما نقول الفكر ينسحب القول على الأدب بما هو وعاء ورسول للفكر. وأنا أعتقد أن هذه الصدمة ستعود على الأدب الإسلامي بالنفع لأنها ستحتم عليه المراجعة والانفتاح، وهما شرطان التجديد والبقاء.

– يمكن القول أن الأدب الإسلامي قد نجح في

ARCHIVE
http://archive.sakhrit.com

د. سعيد لغزاوي جالسا أولا على اليمين، أثناء حضوره إحدى الندوات

المغرب شعريا، بينما لم يتوفق في لكشف عن أسماء مبدعة في القصة أو الرواية أو أي جنس أدبي آخر؟ لماذا؟

– هو قول غير صحيح خصوصا في المغرب الذي عرف أدباؤه الإسلاميون نهضة شاملة شهد بها رئيس رابطة الأدب الإسلامي العالمية الدكتور عبد القدوس أبو صالح. وعندما نظمت الملتقيات الدولية في المغرب احتفت بالشعر والنقد والرواية، وكانت فرصة لظهور جيل جديد من الشعراء والقصاصين والروائيين الذين ذكرت أسماءهم في سؤال سابق. وربما يعود التقصير إلى قلة المتابعة وقلة رواج سوق الأدب عموما في المغرب.

– لقد قمتم في كثير من أعمالكم النقدية بقراءة نصوص شعرية ونثرية لبعض الأدباء المغاربة.. في اعتقادكم ما هي طبيعة الأسباب التي تحرم الأدب المغربي من خاصيات الانتشار والإقبال والتأثير؟

– قدر النقاد أن يكون عددهم قليلا، مما لا يمكنهم من متابعة الإنتاج الوافر في الأدب. خصوصا إذا كان الناقد بعيدا عن المجاملة ويقدر قيمة الكلمة المسؤولة التي تعتبر بمثابة شهادة في حق الأديب سيسأل عنها أمام خالقه.

وينبغي لتدارك هذا التقصير توظيف التقنيات الحديثة في التواصل وربط الجسور بين الشرق العربي وغربه بملتقيات ومنتديات تسمح للأدب بالانتشار.

– في أغلب الدراسات النقدية الأدبية التي تردنا من المشرق العربي، نلمس بقوة، ونلاحظ غياب أسماء وأعمال مغربية.. بماذا يتعلق الأمر؟ بتهميش وإقصاء؟ أم بأسباب موضوعية ترتبط بانعدام جودة الإبداع المغربي؟

– لا أعتقد أن هذا الكلام صحيح في وضعنا الراهن. فمصداقية الأديب المغربي تؤكدها مشاركاته في المحافل والمنتديات، وحصوله على الجوائز في المسابقات التي تنظم في المشرق العربي، إلى درجة أصبحنا معها نلاحظ نوعا من الحظوة للمغاربة عند المشارقة. جودة الإبداع المغربي موجودة، ولا إقصاء ولاتهميش بل ترحاب واستقطاب.

– ما هو تقييمكم للواقع الأدبي والثقافي المغربيين.. في ظل غياب مؤسسة مستقلة تعنى برعايته وتنميته والذود عنه؟ وفي ظل انحسار الإنتاج الشعري والروائي والمسرحي؟ ومقاطعة المتلقي لهذا الإبداع؟

– ربما كان للمشهد السياسي في المغرب تأثيره السيئ على الواقع الأدبي والثقافي: وتتحمل النخبة السياسية مسؤولية هذا الواقع بما تكرسه من تدن أخلاقي وتسابق نحو المناصب دون أهلية ولا مصداقية. توجد مؤسسات تحظى بدعم لكنها لا تمثل الأديب ولا المثقف الذي يتحمل أمانة الكلمة. ولعل نموذج المرحومين الجابري والأنصاري وبنعمارة من الأموات والمهدي المنجرة وخناثة بنونة من الأحياء تعكس حقيقة ومرارة الواقع، وتدعو إلى تأسيس مؤسسات لرعاية مثل هذه الأصوات الأبية التي لا تخنع ولاتركع، ولذلك لاذت بالصمت أو ربما تكتب وتكدس إلى حين صعود طبقة سياسية جديدة تتحمل مسؤولية تغيير المشهد السياسي وإعادة النبض إلى الكلمة البانية كما أثرت عن الشاعر حسن الأمراني.

وأنا أؤكد على ضرورة المتابعة النقدية والصحفية للإبداع: هل سمعتم بالدواوين الثلاثة التي صدرت للشاعر الرباوي ومنها ديوانه «دم كذب» سنة 2009 م؟. وهل سمعتم بالأديبة القصاصة زبيدة هرماس التي صدرت لها مجموعتان قصصيتان «كنز في تارودانت» و«لم أرحل إلى الضفة الأخرى» ورواية «فراشات مكة دعوها تحلق» بين سنتي 2008 و2009 م؟. هذا غيض من فيض الإبداع الإسلامي بالمغرب فلماذا نحكم عليه بالانحسار؟ ولماذا نحكم على المتلقي بالمقاطعة؟.

تحياتي لقراء مجلتكم «مجلة طنجة الأدبية»، ولنتحمل جميعا مسؤولية نهضة أدبية جديدة توظف فيها معطيات العصر لبناء جيل جديد من المبدعين والمتلقين وطابت أيامكم وأوقاتكم.

■ حاوره: يونس إمغران

أفكار متطرفة

** يونس إمغران

الثقافي بين الملاحق والملاعق

*** لعبت الملاحق الثقافية لبعض الجرائد المغربية، دورا مؤثرا – بشكل من الأشكال – في تحريك الواقع الثقافي، وفي الكشف عن أسماء عديدة، مقتدرة ومتألقة في مختلف الأجناس الأدبية.. بل وساهمت بقوة، في صقل مواهب أدبية لكثير من الأقلام التي بدأت شبه متعثرة، أو فاقدة للثقة في قدراتها وكفاءاتها الذاتية.. فأنارت لها الدرب، وأعانتها على ركوب الصعب، وأوطأت لها الأرض لولوج عالم الشهرة والخلود.

والواقع أنه لو تأملنا في واقع الأسماء التي ضمنت لنفسها مكانة مرموقة في الخريطة الأدبية المغربية بالأمس واليوم، سنجد أن أغلبها أطل علينا من ثلاثة ملاحق ثقافية، لجرائد مغربية تصدرها مؤسسات حزبية، تأتي في مقدمتها جريدة العلم الاستقلالية، وجريدة الاتحاد الاشتراكي (وقبلها التحرير والمحرر المصادرتان من طرف الإدارة المستبدة)، وجريدة الميثاق الوطني التجمعية المتوقفة منذ فترة طويلة (وإن كان دور ملحقها أقل عطاء من زميلتيها المذكورتين أعلاه).

لقد شكلت هذه الملاحق في بعض العقود المنصرمة من القرن العشرين الماضي، مدارس أدبية وثقافية على نحو ما، وحافظت بالتالي على زخم الكلمات الأدبية، والأفكار الثقافية المتفاعلة والقوية، وسط بيئة اجتماعية موسومة بالأمية والجهل والمرض والفقر والهشاشة.. وذلك إلى جانب – طبعا – بعض المجلات والدوريات المتخصصة والشاملة التي كانت تظهر من فترة إلى فترة، وتختفي في أحايين كثيرة.. غير أن ما عاب هذه الملاحق، ونحن اليوم نفتقر إليها (لا نملك اليوم سوى ملحقي جريدة العلم وجريدة المنعطف) هو أنها كانت حريصة على الانتصار لرؤيتها الحزبية، والمبالغة في التعامل فقط مع الأسماء الأدبية التي تحمل بطائق الإنتماء الحزبي، في حين كانت ترفض بإطلاق، نشر أعمال رصينة وعميقة وذات حركية وابتكار وتجديد، بدعوى أنها لا تحمل في أسفلها «الدمغة الحزبية».. وهو ما نتج عنه – وهذه جريمة نكراء – انصراف هذه الأسماء عن معاقرة الكلمة الأدبية، ومناوشتها بحسها الإبداعي، إلى مجالات أخرى لا صلة لها بالفن أو الأدب أو الثقافة عموما.. أي أن واقعنا الثقافي حرم من درجة عالية من الوعي الإرتقائي في الكتابة والقراءة والإبداع، نتيجة نزق حزبي متعصب، لا يؤمن بالآخر، ولا بالانفتاح، ولا بالمثاقفة.

وما عابها – أيضا – هي أنها ملاحق «بخيلة» في نشر النصوص الشعرية، وفي منح القصة القصيرة مساحة أكبر، وفي إثراء صفحاتها القليلة – ولو من حين لآخر – بنصوص مسرحية ذات فصل واحد على الأقل.. لكنها بالمقابل ذات جود وكرم، من حيث نشرها لدراسات أكاديمية (بعضها غارق في السطحية) في النقد والتعريف بالمفاهيم وببعض المدارس الأدبية، وأيضا في تلميع أعمال مثقفيها المتحزبين المتعصبين.

المؤسف اليوم، هو أن هذه الملاحق لم تعد حاضرة بكمها وكيفها (ملحقان فقط)، ولم يعد الفعل الثقافي، ولا الفعل الأدبي، من الهواجس التي تؤرق أدباءنا ومفكرينا، الذين فضلوا التنافس على الحضور بموائد السفارات العربية، ومطابخها الزاخرة بالأطباق الشهية، والملاعق الذهبية، والسكاكين الفضية.

إبداع

أنتِ الخيال النائي

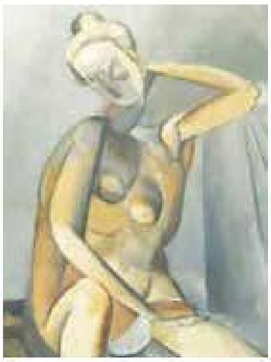
متلفعة بضفائرها
تستيقظ الفتاة فجراً
تجمع محاراً
ولؤلؤاً،

هادئ* ومظلمٌ هو البحر،
تعالي إلى بابل
لأستعيدَ صوتي،
تعالي
أريكِ مملكة الحلم..

بارد وموحش هذا الظلام
أتنفس
تفاصيل الحياة
كنبضٍ غريبٍ
في مساماتكِ.

كنتُ حلماً
في لهيب جنون،
تعالي إذن إلى بابل
أعلمكِ لغة المرايا.

تخبئين جوهرتي
في اضطراب موجك.
أهبط
حتى أسرارك،
هناك



أهذي في حضنك القدسي

رائحتك
طلع نخيل،
فردوس
طردتُ منه.
تعالي الى بابل
أريك عذابات إله مجنون،
أبداً لن تستيقظي فجراً
لتخبئني بين ضفائرك.

أنت البحر هائجا
حالماً
ضائعا في كلماتي،
أرحل في موجه

وشراعي
جسدك،
تعالي إلى بابل
ستحلمين مع إله
في تلاشي الغروب.

«بابلٌ بكف الإله
كأس خمر تنتشي
الارض به».*

قال الغريق
عيناك مداي
«أضعتُ فيهما ذاكرتي»**.
أظلي
أنتِ لغتي،
بابل لم تعد
ليل العابرين.

الفتاة التي استيقظت فجراً
تجمع محارا ولؤلؤاً
فاتها أن تنشر
ضفائرها
في الريح.

■ فاضل سوداني

*النبي ارميا
**لويس اراغون

الكيبلاد

طلبت منا المعلمة شيئا غريبا اليوم: اصنعوا أشياء جديدة مختلفة لا تشبه أي شيء موجود، وبعد أن تنجحوا صغاري في ذلك وتشعروا بالرضا التام على ما صنعتموه امنحوا ذلك الشيء اسما، وليكن هذا الاسم أيضا جديدا ومختلفا.
أنا الطفل الذي يطل من الشرفة مفكرا في أشياء الله المكدسة بالشارع، وأنا الطفل الذي يستلقي على سريره ويخترق بعينيه الداخليتين الضلوع الخشبية للسقف، وأوشك أن أكون الطفل الذي لم يفلح في النوم: ماعساك تكون أيها الشيء الجديد المختلف؟
التمعت الفكرة في رأسي قبل أن أبكي كنت فعلا على وشك البكاء، لا أشبه في هذا أمي لأنها دائما كانت تقف هناك ولا تزل قدماها على حافة البكاء.ربما أشبه أبي الذي انتحر من أعلى الجسر ولم يأخذنا معه أنا وأمي بل أخذ رأسه فقط.
قام الطفل وطفق يبحث عن أمه في أركان البيت ووجدها هناك في الحديقة تغير الماء في إناء الدجاج:
أمي، هل تعرفين الكيبلاد؟
التفتت الأم ناحيته مرددة الكيبلاد، وما هو هذا الكيبلاد
آها، إذن لا تعرفينه، حسنا أنا فكرت في أن أضع الاسم أولا ثم أصنع الشيء الذي يناسبه.
هزت الأم حاجبيها، كأنها أرادت أن تحتج لكنها استسلمت وابتسمت قائلة:
حسنا، اصنع ذلك الشيء إذن ولا تشغلني.
كانت النوبات تكاد تمزق رأس أبي، كان يمسك برأسه بين يديه أو يدفنه في الملاءة أو يضرب به حافة السرير، عندها كنت أعرف أن أمي في زاوية ما من البيت، عادة تكون مظلمة، تمسك برأسها أيضا، لم تكن تذرف دموعا ولا كان يند عنها صوت، كانت تنظر فقط بعيون غريبة كأنها دموع من نوع آخر. وحين أقف أمامها لم تكن تنظر إلي في عيوني كانت عيونها شاخصة تخترق جسدي والجدار وكل شيء لا أعرف أين تنظر بالتحديد ولا تعود لها عيونها إلا حين يهدأ أبي.
أمي لا تعرف ما تفعله تحديدا، تربي الدجاج أم تربيني أم تغسل ملابس لا يريد الجيران وضعها في الغسالة الكهربائية لأنها ليست مثل يدي أمي الحنونتين، صارت يداها مؤخرا خشنتين صلبتين، لكنهما جميلتان وهما تتلمسان وجهي كلما شعرت بحزن. كانتا جميلتين أكثر يوم كانت تجلس هناك في زاوية الحديقة وترسم ما يعن لها، أين اختفت تلك الرسامة في أمي؟
وأين اختفى في أبي ذلك العسكري الجميل الذي أدخل دائما غرفته رغم وعيد أمي وأتفحص بذلته العسكرية الأنيقة التي كان يبهرني نيشانها الجميل؟
استأذنت أمي في أن آخذ فرشاة جميلة لها، نظفتها ثم فردت شعيراتها التي ألصقها اللون، فردتها وصارت جميلة كشعر أمي، تصبح أمي جميلة أكثر حين تفرد شعرها أعرف ذلك لأن أبي كان يبتسم.
أخذت نيشان أبي وألبسته لتلك الفرشاة الجميلة وليكن أنظر للكيبلاد قلت لنفسي إن أبي ماكان سينتحر لو كان الكيبلاد حينها موجودا كنت سأدور به على رأسه فيشفى تماما، كنت سأضعه بين يدي أمي الجميلتين فلا تتصلبان ولا تجفان.
مارأيك في الكيبلاد؟ سأل الطفل أمه.
هل هذا هو الكيبلاد يا صغيري؟
نعم هذا هو الكيبلاد، لو يعود أبي ليراه قبل أن أقدمه غدا للمعلمة، أحتاج كيبلادا آخر لذالك.

■ عمر علوي ناسنا

لُولِيتَا

الْمَنَارَةُ الْمُهْدَرَنَةُ
بِمِلْحِ الْنِيكْسُوسْ
تُوقِظُ شَهْوَةَ الْعَوْدَةِ..
السُّفُنُ الْمَسْكُونَةُ
بِفُوبْيَا الْمِينَاءِ
تَسْتَنْفِرُ حَوَاسَّهَا..
لُولِيتَا الْيَانِعَةُ
تُعَانِقُ الأَرْصِفَةَ الْمُلَوَّنَةَ
تُهْدِي حُمُولَتَهَا لِلسَّمَاسِرَةِ
فِيمَا الرَّايِسْ سَانْتْيَاغُو،،
يَصْرُخُ خَوْفاً
مِنْ ذَوَبَانِ الثَّلْجِ
شَهْرِ أُغُسْطُسْ،،
يَجْعَلُ مِنْ مَصَبِّ اللُّوكُوسْ
وَالْبَحْرِ تَوْأَمْ
يُعِيدَانِ الأَمَلَ
لِلْبَحَّارَةِ الْقُدَامَى
الأَرْصِفَةُ الْحَامِلَةُ
لأَسْمَاءِ الأَسْمَاكِ
لاَ شَيْءَ يُشْعِرُهَا بِالتَّعَبِ،
الْغُرَبَاتُ،،
الْوُجُوهُ،،
لِحَارِسْ اللَّيْلِيُّ،،
الْمُتَقَاعِدُ الْعَسْكَرِيُّ،
الْتَسَالُونَ..
لُولِيتَا تَنْتَظِرُ كُلَّ مَسَاءٍ
ابْتِسَامَةَ الْبَحْرِ..
وَحِكْمَةَ الرَّايِسْ سَانْتْيَاغُو
وَهُوَ يَخُوضُ حُرُوبَهُ الْمَعْهُودَةَ:
ضِدَّ الضَّبَابِ وَالرِّيحِ
وَالأَمْوَاجِ،
الْكُونْيَاكْ..هُوَ الأَقْرَبُ إِلَى ذَوْقِهِ
يُحِبُّ بِاسْتِمْرَارِ الانْتِشَاءَ
مِنْ أَجْلِ عُيُونِ لُولِيتَا
فِيمَا خُولْيُو اغْلِيسْيَاسْ،
يَدْفَعُ بِصَوْتِهِ السَّفِينَةَ
بَعِيداً..
لَمْ تَعُدْ لُولِيتَا
مُنْذُ أَكْثَرَ مِنْ يَوْمَيْنِ..
زَوْجَاتُ الْبَحَّارَةِ،،
الشُّرْطِيُّ السَّمِينُ،،
مُدْمِنِي °96
الْمُعْتَادِينَ عَلَى هِبَاتِ سَانْتْيَاغُو
يَتَحَلَّوْنَ بِالصَّبْرِ
أَمَلاً فِي رُؤْيَةِ خُطُوطِ النَّوَارِسِ
الْوَفِيَّةِ لِعِطْرِ لُولِيتَا الْيَانِعَةَ..

■ محمد العنّاز

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

السكير

كان يسوق السيارة بسرعة مطردة ويسب بلدان العالم الثالث هذه التي لا تعنى ببناها التحتية، كانت هذه الإجازة الثانية التي يقضيها بإحدى هذه الدول.

هو أراد أن يستكشف العالم، حبه للسفر ازداد الآن بعد حصوله على التقاعد.فجأة ترنحت السيارة وأصدرت صوتا لا يبشر بأي خير. أوقفها بجانب الطريق وترجل منها في محاولة لمعرفة سبب الخلل، رفع الغطاء واستدعى عقله ليعمل ويتذكر، فحصها بسرعة و لكنه لم يوفق إلى أي شيء. يا لهذا السخف إنه بحاجة إلى ميكانيكي في هذا البلد الغريب.

الطامة الآن أنه لا يعرف لغة يمكنه أن يتفاهم بها مع هؤلاء الناس، إنها مشكلة حقيقية أنه لا يتكلم إلا لغته الأم وقليلا جدا من الإنكليزية.

لغته الإنكليزية كارثية ولا يستعملها إلا لضرورة قصوى، وهذه واحدة طبعا. حاول مرارا أن يشغل السيارة مرة أخرى بدون جدوى، أخذ يدفعها رويدا رويدا ليوصلها إلى البلدة.

الفضوليون ينظرون إليه ويحدقون في بشرته البيضاء وأنفه الأحمر. أحس بآلام في عضلات ذراعيه، إنه لم يدفع السيارة إلا مسافة ضئيلة. ولت أيامك يا «مارك»، أصبحت عجوزا وهذه مسافة بعيدة حقا.

فكر أن يستعين ببعض الناس ولكنه أحجم عن الأمر عندما تذكر أن التواصل منعدم بينه وبينهم من دون لغة مشتركة.

في الطريق إلى داخل البلدة حاول أن يتواصل مع المارة بإنكليزيته الركيكة، ولكنهم لم يفهموا شيئا، يجب أن يعثر على شخص يفهمه. تذكر أشياء قرأها عن بلدان شمال إفريقيا، الفرنسية هي اللغة الثانية لهؤلاء القوم، أما الإنكليزية فيدرسها الطلبة في مراحل متقدمة، ولكن أنى له بفرنسية وهو ليس إلا محاسبا عاديا؟

بحث بعينيه عن ورشة ميكانيكي، بنايات جديدة من طابقين أو ثلاثة، أزقة ضيقة، محلات تجارية في كل مكان، صيدليات كل شيء ترغب به إلا الميكانيكي.

أدار عينيه إلى شارع جانبي، كتابات لا يعرف ما تعنيه، غالبا أسماء للمحلات والصالونات وربما فنادق رخيصة.عرج نحو الزقاق الذي يلي الشارع، شخص ببذلة أنيقة وربطة عنق يخرج مسرعا وكاد أن يعانقه في ذلك الضيق. رآه يتجه نحو مبنى من طابقين على واجهته «بنك» بحروف لاتينية وكلمة أو كلمتين بتلك الحروف التي لا يعرفها هي حتما تعني نفس المعنى. فكر أن هذا الشخص الأنيق ربما يساعده في إيجاد الميكانيكي، أسرع ليلحق به، أمام البنك توقف الموظف ليستنشق الهواء.

تكلم «مارك» بألمانيته ولكن البلاهة علت وجه الموظف استنتج معها «مارك» عدم فهمه، لابد من إخراج تلك الإنكليزية والمشي بها ولو كانت كسيحة. أخرج الكلمات الإنكليزية من فمه بصعوبة فلانت ملامح الموظف لحظة ولكنه قال بإنكليزية مختصرة:

–أي دونت سبيك إنكليش، أي سبيك فرينش.

شكره «مارك» وابتعد عنه جارا أذيال الخيبة، إنه لا يلومه هو حتما محاسب مثله لا يجيد إلا لغتين أو حتى لغة واحدة.

أحس «مارك» أن الجمال الذي تذوقه في ذلك الجبل وتلك المدينة الرائعة يبصقه هنا، إن الدنيا جمال وقبح ولولا القبح ما شعرنا بالجمال. إن أنفاسه تتقطع، يحس بالإعياء الشديد والرغبة في الاستغراق في النوم اللذيذ، ولكن مع السيارة المعطلة وفي هذه البلدة.. لا.

طرد التعب بإرادة فولاذية واستأنف البحث عن الميكانيكي، يا لهذه الشمس الحارقة! إن بشرته الطرية لا تحتمل كل هذا الحر وهو الذي قضى حياته في الظل. القميص مبلل بعرق غزير وكأن الإبط عين مياه غازية لا تنقطع. استدار في زنقة أخرى أكثر اتساعا من سابقتها، الباعة المتجولون

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

في كل مكان ولا أحد يستطيع أن يفهم، حاول مرات من دون أن يظفر بشيء. النساء متباينات الجمال، بشعور متدلية ونظرات متحدية والرجال ذوو بشرة لفحتها الشمس ملامحهم كالحة وفي عيونهم تحفز ليس له ما يبرره.

في الركن بوابة عليها ملصقات وعلى الواجهة قرأ: سين...ما.. أيعقل هذا؟ سينما في هذه البلدة الصغيرة، إنها أقذر من أن تكون قاعة شريفة، ستكون مليئة بالأوغاد أصحاب الندوب المرعبة والسكارى المترنحين وفي أيديهم الزجاجات و.. ولكن ماذا يهمه من ذلك؟ إنه عابر سبيل، سيجد الميكانيكي ليصلح العطل ويغادر هذه البلدة السخيفة.

بخطوات متقطعة وأنفاس لاهثة استطاع أن يقهر التعب الذي يشله، خرج من زقاق آخر واستولت عليه الدهشة، لاشيء في الجانب الآخر غير الخلاء، أشجار متناثرة هنا و هناك وفي الوسط بركة مياه متسخة وكلاب في كل مكان وكأنها قطعان غنم دون راع، أقفل راجعا ومن طرف عينه رأى المزبلة البعيدة.

اتجه إلى الجانب الآخر من البلدة، سرواله القصير هو محط الأنظار، في كل اتجاه ترمقه العيون: باعة، متسوقون، متسكعون، كل الأصناف مجتمعة في هذا المكان حتى الأطفال القاصرون.

بعدما أضناه السير وبدأ اليأس يدب في نفسه، لمح ورشة ميكانيكي في الجانب الآخر من شارع طريقه نصف معبدة، جد في السير ليقطع الشارع، اشتغل عقله بالبحث عن الكلمات وبدا شاردا وهو يقطع الطريق ولم ينتبه إلا على صفير حاد وصوت فرملة وزعيق الميكانيكي نفسه.

نزل رجلان من السيارة، أحدهما يرغي ويزبد وتتطاير الشقاشق من فمه الواسع و«مارك» واقف يحاول الاعتذار برقة ولطف ولكن الرجل لم يعطه أي فرصة للدفاع عن نفسه.أخيرا تبادلا حديثا طويلا ثم اتجها إلى السيارة من غير رضا.

كان الرجلان قد سدا كل المنافذ على المسكين بالثرثرة والصراخ وهو الهادئ الوديع الذي لم يتشاجر قط في حياته، حتى في صباه كانت أخته الكبرى هي التي تدافع عنه ضد الأشقياء من أقرانه.

نسي ذلك فاستدار لوجهته فاصطدم بسكير مترنح مهلهل اللباس متسخ لدرجة القذارة تقطر منه رائحة المزابل يضع فوق رأسه طاقية اسودت من الوسخ وفي يده كيس من البلاستيك، دفعه «مارك» بقوة وقال بالألمانية:

–ابتعد.

الدفعة لم تكن قوية ولكنها أسقطت السكير الذي لا يتوازن إلا بمقدار ضئيل، سقط أرضا ولكنه اعتمد على مرفقه ونهض قائلا بالألمانية أيضا:

–من الذي سيبتعد أيها الدخيل؟ هذه بلدتي.

كان «مارك» يمشي نحو ورش الميكانيكي ولكن عندما طرقت عبارة السكير طبلة أذنه تجمد، ظن كل شخص سيفهمه إلا هذا، هذه بلدة العجائب لا تدرك من هم المثقفون ومن الرعاع. استدار غير متمالك لنفسه من شدة فرحه، نسي القذارة والرائحة عندما عانق السكير، نعم عانقه لأنه وجد الصلة أخيرا.

في الرادياتور خلل، هذه عيوب سيارات الكراء، استبدله الميكانيكي وشغل السيارة والسكير واقف على بعد يشم كيسه.

عندما انطلق «مارك» بالسيارة مرة أخرى نسي كل شيء عن هذه البلدة إلا السكير الذي يتكلم الألمانية وأخذ يفكر في الكيس البلاستيكي، ماالذي يوجد داخله ليتعلق به كل ذلك التعلق؟ أي نوع من المخدرات ينتشي بها هؤلاء القوم؟

غير بعيد، ووسط البلدة القائظة فتح السكير يده المضمومة ليعرف ما دسه «الكوري» داخل جيبه الممزق، رآها ورقة مائتين زرقاء كاليمامة وبعملة مغربية.

■ ابراهيم البوزنداكي

إبداع

الحجر المغسول في النغم

الحجر المغسول على الأفق اللامع
في العتبات الكسيرة
يتساقط بما ملكت عيناه
ـ كحبات نحرها الاشتباك ـ
في ذلك الأسفل الموصد
ككتاب الطين
ولا يفصح عن خدوشه
إلا في لمة ماء
وأنا هنا أسيح في القطر العالق
أرسم النبع على عنق المقصلة
وأحرس ضلعي من الغثاء
دعهم يعبرون
على قلبي في الجسر
دعهم يتعثرون بي
ولا يتسايلون لملاقاتي
في الغيمة
التي كانت متكئا للسرب
كم رفعت من عماد
في الكأس
وسويت من سقف
على الوريد
كم تدفقت في النوافذ
المفتونة بامتداداتها في الزرقة
كم رمت الطرق المتفرق على رعشاته
في طبقات الصمت
لأرضع من المشتهى
الخالي من لغو الهيكل
كم...؟؟

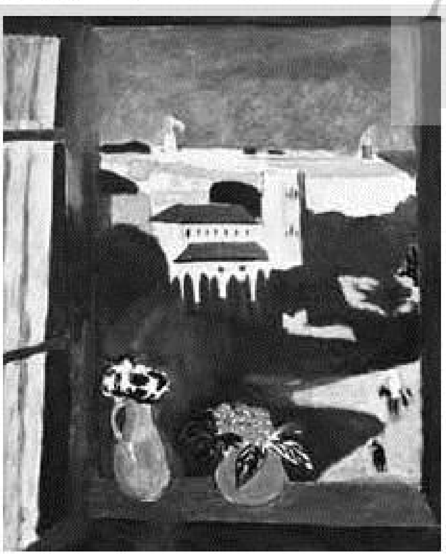
هكذا
وعلى مقربة من حطب
بكامل غابته المرتعشة
كلما تخلى عني القطيع..
في انجراف تلو انجراف
ولا عتبة للصحو
ولا أجراس تجهر بهواء الاختناق
كلما تخلى عني امتدادي المعلب
أقمت في الرأس
ودعوت لفاكهتي المصلوبة
على زغبها،
زغب الأحواض
اللصيق بأغوار الغناء
لم أقل: قيثارتي رأس
وأنفاسي تستطيب الرنين البليل الذي
يمتص العتمة
في السهر الساري في الزمن
كالركض العطشان
أنا لم أقل: قيثارتي رأس
وإن حصل التشابه
فنعم الحجر المغسول
في النغم!
أستطيع أن أتحسس جبين الأحبة
من بعيد
في بياض يراني
في عصف يحتسي
في صمت يخرسني
ها أكبر كشجر الظل

في الأثر المصون
في الملامح وإن تعفرت..
في الملامح وإن تفرقت بها السبل
في الملامح وإن انزوت كشحوب الفصول
أقول حين أسند هذا الوجه
لا ريب ستعود بي «الطبيعة»
ولو فوق الحروب
وتمدد في أغصاني
التي تنتظر قفزي في الهواء
لكي أكون جديراً
بسماء في الأعضاء
أقول الأعضاء الأرض
حروفي لن تفارق الامتلاء
كوني لي
شجرا
حين يسندني الشك على فراغ
كوني لي
معنى
حين تكبر الصورة في الغثيان
كوني لي
مأوى حين تدنو الملامح من الملامح
ويستحيل في التصدع العناق
دوما
أتي بك على الخاتم
أقول أبرقي من تناثرك
لكي أكون كونا في القصيدة
وأدعو إلي..

■ عبد الغني فوزي

ARCHIVE
http://Archive.Sakhrit.com

Tangerina



......
أتعثرُ فـــي أهدابِ حُلمي،
أزحفُ سديـــمةً،
طيناً يتمادى فـــي الاغترابْ،
أشاركُ صبوتَـــي لصخُـــوِدِ،
أغنـــي للمدينةِ..
....

(1)
أهدهدُ أوجاعيَ على سريرِ الرُّوحِ
بالـــحُـــلـــمِ، لا بالنِّسيـــانِ؛
لأنَّ طنجةَ لا تنسى وضعَ ذاكرتـــي فـــي مَلاّتِها،
كلما نزلتُ إلـــى الـــبـــحـــرِ..

(2)
فـــي طنجةَ -بخريفٍ مَـــا-
أتذكرُ أني ضللتُ طريقي إلـــى الـــنُّوطاتِ؛
فصارتْ تعـــزفنـــي قيثـــارتـــي على ملامحِ المدينةِ..

(3)
فـــي طنجةَ،
تطرقُ الرِّيحُ نافذتي:
تُخاطبني
يطيـــرُ فراشٌ في الـــحُـــلـــمِ..

(4)
هل كانَ على الرِّيحِ المثقلةِ بتباريحِ الشَّوقِ،
أنْ تجرفَ كلَّ ما يدورُ ببالِ الـــمُـــتـــنـــاكـــبِ
الـــخـــضـــراءِ؟
فـــي فـــنـــدقِ المنـــزهِ..
هل كانَ على القصيدةِ أنْ تخرجَ للبلكونةِ؟
تدخنُ صُورَها..
أوْ تذيبها قطعةً قطعةً في الشَّاي،
ليـــراني
ويرى فراشاتي..

(5)
في طنجةَ نمشي متوازيينِ
لنتـــقاطعَ في الوشاية،
تسقطُ السَّماءُ متدحرجةً من جسرِها
لا شيءَ،
سوى أنها تلتصقُ بالـــبـــحـــرِ عندَ اللانهاياتِ..

(6)
رأسي المغروسُ فـــي كتفِهِ سؤالُ وجوديَ للمرايـــا..
ماذا أكونُ لولا انصهارُ الشَّكلِ في الشَّكلِ؟
ماذا أكونُ لولا هشاشةٌ تتسكعُ خافيةً
في شوارعِ طنجةَ؟
ماذا أكونُ
...؟

(7)
في طنجةَ لا نرى الصُّورَ المتعدِّدةَ الأبعادِ في قصائدِ
لوركا، بل نشمُّ ملحَها ممزوجاً برائحةِ الـــبـــحـــرِ..

(8)
في طنجةَ يخرجُ الـــبـــحـــرُ من قـــبـــعـــةِ ساحرٍ
تخونهُ خفةُ يدِهِ..

(9)
كلما أوجعتني الحياةُ،
أذيبُ قرصَ شمسٍ
في كوبِ بـــحـــرٍ..
تشابهَ الـــبـــحـــارُ عندَ الغروبِ،
لهذا تحضرني كـــوبـــا كابانا
في قـــنـــيـــنـــةِ..
وربما لأنَّ هناكَ تطابقَ نسبيٌّ
في تأويلِ الغرقِ..

(10)
أنـــتـــزعُ حـــواسي على درجِ الـــبـــاخرةِ،
كي لا أتبعثرَ في الأزرقِ..
أنـــتـــزعُ بعضاً من شرايـــيـــني
كي لا يتكسرَ زجاجُ قلبي
من فرطِ الحبِّ
أنـــا وأنتِ، وطنجةُ ثالثنا
في الأسفارِ
....

■ نسيمة الراوي

امرأة تعبر بطلاقة

تعبر المرأة ذاكرة البحر
لا حد لنزوة المدى
تعبر مكللة بقطيع الجراح
تغسله بملح آخر موجة للرحيل
تلزمها موجة أخرى لقلبها الهارب
هناك زبد العالم
مخمورا بالقيء
يحرس بأغاني ماجنة
ما تبقى لفؤادها من خسارات
المرأة ذاتها
تعبر البحر حزينة
فوق أديم الحلم
تضيق الأرض
وحيوات ضمتها
لرذاذ الأبدية..
في البحر
تعبر المرأة
وحيدة
هناك
حيث
لا تضيق
الحرية..

■ عبدالحق ميفراني

آخر غناء

في الغربة الأخرى
أسماء تحاور أرواحها
والبحر
ينتظر أفكارا هاربة
ما أروع همسات ناي الساعات الأخيرة
تتدفق أحزان المزارعين في حقول الجنوب
وتنطفئ آخر نجمة في نافذتي
اللحظة سفر
هكذا تشقى الذاكرة بجمالها
في الداخل موسيقى زنجية صامتة
وفي الخارج
رياح شرقية ترسم بالظلام والغبار
لوحة إنسان يهجره التراب
هي قصة قديمة
قصة قرية تقتل عشاقها
لكن قيثارتي
تهوى أنغام أصابعي الوحشية
وهذا الحزن
الذي يلازمني كلما تليت النهر الأصفر
كأن الأجساد السوداء
قصائد تخبئ فجيعتها في حدسي
الأشجار الكثيفة
الطبول الصاخبة
الشمس الحارقة
مفاهيم حفاة يعبدون الحب
لكن شعبي
يبدأ أفراحه بدم الغابة
معذرة لكل العصافير المهاجرة
معذرة لأبي الحناء
هذي الصور تعذبني آخر النهار
بينما متسولون يعدون الشاي في أباريق الدخان
ويرقدون في رماد الكون
يا علماء مختبرات الوجود
في الأيام الأخيرة للخريف
تغزوني أحاسيس غريبة
كأن المبادئ خرافة مكتسبة
هل ترين يا سيدتي
إن حنجرتي لا تصلح للغناء
وأن قلمي الأحمر
يتنفس كل ليلة دهشته
وإيحاءات فاشلة
ومتاهات لا نهائية
وكأي مزارع فقير يعشق أنغام الساقية
أعطيت عيني للألوان
التي تتشابك في فراغ أذهان الفقراء
حتى أغني آخر غناء
وأرحل

■ مصطفى الغزال

أربع قصائد غاضبة

1- التزام

ما ينفع الشاعر لو نحت للتاريخ أروع القصائد
مرصعة جماجم المقهورين،
وعظام رُضّـــع وأنتهم الخديعة.
ما يضير الإنسان لو ربح العالم،
وخسر نفسه.

****

أن أصلب القصيدة على سارية الموت
خيرٌ أن آكل من موائد الخنازيرْ.

2- لحظة تيهْ

تتيه الروح في امتداد هديل البحر قصيا
يخبئ أسراره السرمدية...
حينئذ أبحث لاحتراق الكينونة
عن معنى في خواء الصَّـــدف البحري،
أصغي للريح تعانق سور أصيلة البرتغالي
فلا أجد للنوارس من أثر في امتداد بهو الموج
وقد أسدلت الشمس ستائرها البرتقالية
مستعدة
للرحيل
فأبكي...

3- انـــتـــظـــار

طفلٌ نخل ضباباً بحرياً
ولم يخرج بعد.
طفلةٌ نخـلـتْ أحزانها
فخرجت امرأةٌ بملامح الصخرْ...
وعلى الشاطئ الغريب،
عجوز تفترش الرمل وذكرياتها المبعثرة
آخر الليل...
ما زالت تنتظر أن يُهديها الموجْ
أبناءها الذين سلبهم حلمُ الضفاف البعيدة،
لتغني مثل كل ثكلى
رغم الهزيمة
والخديعه...

4- هجرة جماعية

ما عادت الشمس تغازل ظلال المدينة وقت الغروبْ.
وما عاد النورس يهدهد صمتاً نقياً في بياضات
ضريح «القريقية»*...
فانشق الموج حمرة
ما عادت إلا صدأ مخطاف تركة البحارة
عند الشاطئ
وهجروا مرفأهم
ثم طمسوا على الرمال
خطواً محتملا للرجوع...

---

*«القريقية» برج بحري في أصيلة، يذهب إليه كل من يعشق الارتماء في أحضان ملكوت الشمس وقت الغروب.

■ محمد أنور مرون

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فصول التخمين

قال صاحب «سقط الخاطر»، غفر الله له وعفا عنه: «ولا تجعل من اللغو، ولا من اللهو، غاية، ولا تقصر حيث يجب أن تطيل، ولا تطل حيث يجب أن تقصر، ولا تمل مع الريح حيث مالت. فإنك إن فعلت، صرت كذنب الديك الذي قالوا عنه يميل مع الريح»

النهار دخان.. الطريق مملوءة بالحصى ومتربة، والجراد ينط على الجنبات وينط. تبدو هذه الطريق على صورة أفعى يصعد منها دخان عظيم كأن الجن الأحمر يقذف به فيرتفع في السماء. أساسه راسخ في السهل أو في جوفه، ومنه يخرج ما لا يعد ولا يحصى من خلق الله. وأنا سائر أبني وأهدم في الأبراج، وأنظر ولا أرى إلا النجوم والدخان، وأتساءل.. أبني وأهدم وأتساءل. قلت لنفسي: هذا هو السراط، ما أحزنني ما فات ولا أفرحني ما هو آت! وما انقطع شيء مما أخذ يلعلع في جوفي، وفي ثنايا قحفي الملتهب.

لا أعرف، ولا أتذكر حتى ما حدث بالضبط. فلن، ولن أزعم «أن» أو «إن»، فقد زعموا، وما زالوا يزعمون، وما انتهوا إلى منتهى ولن ينتهوا. هذا هو السراط، وما بعده الله أعلم! واسمع من يغمغم ويدمدم. وهل أتعرض للمحصنات، أو أتمادى في غي وصف أحوال النساء وهن محرمات؟ وما ضره؟ كل شيء سينتهي إلى اللحد. أعيش قهرا، واستمسك دهرا، ولا من محسن عوني، أو مستمرئ فعلي. وما أصول التخمين في «ألباب المعارف»؟

قال: فإذا أنت رأيتها بالغداة وقد أدبر ريحها، أو مشت بحذاء رأسك، والبقل قل، والماء كأنه عذب وما هو بعذب. فلا تأفل عند أول الليل، فإن حال يومك سيكون ميمونا في الأفلاك ، ويطلع حظك مع مطلع كل فجر لنيف وعشر ليال بالتمام والكمال، واحصد ما طاب لك من البقول إلى متم الليلة العاشرة مع تبين الخيط الأبيض من الأسود، واحزم آنئذ أمرك لترى؛ أيذهب الحظ أم يعود. وعلامات العود كثيرة عند أسيادنا منها، رحمك الله؛ ظهور مائة واثنين وعشرين نجما يتقدمهم أكبرهم، ويقال بأنه نجم ذي القرنين، وإذا زاد عن هذا العدد، ورأيت الثريا في موضع الغروب، ثم رأيت حزاما يحف بها يشبه المنارة، أو على هيئة صورة آدمي يده ممدودة جهة الشرق، فاعمل ذهنك لأي جهة تدور بدفتك، واسع إلى النجاة قبل فواة الفواة.

وفصول التخمين عند القدماء والمحدثين عشرة . هكذا وردت عند بعضهم. وقد سمعت شيخي العارف،يوما، يعدها ويرددها ملحنة على مقامات ونوبات معلومة عندهم، رفض كشف أسرارها إلا بشرط بلوغ مقام الدراية، وكنت دونه في مقام الوشاية. ولما بلغت، ألححت في السؤال، قال: جاء في «سقط الخاطر»؛ أن بيدبا الفيلسوف قال للملك: اعلم يا صاحب الجلالة والمهابة أنه كان بأرض من الجزر، امرَأة عانس، تعيش في كوخ بني على ربوة مطلة على مفازة، وعلى تلة مقابلة يعيش شيخ مسن يتخذ من مغارة هناك مأوى ومسكن، فكان ينظر أحدهما إلى الآخر، ويشير لها وتشير له، ويتكلمان بالإشارات، إلا أنه لم يكن بمقدورهما جواز المفازة لكثرة وحوشها وفتكها بالعابرين. ولما كان من طبع بني آدم التعايش في ما بينهم وعجز فرد منهم من القيام بأمره، فقد كان كل واحد منهما يفكر في طريقة توصله إلى صاحبه. ولما كان من طبع الرجل المباداة، اهتدى الشيخ إلى صنع قوس كبير وضعه فوق بعض الصخور الضخمة، وانتظر إلى أن كان يوما صحوا، والمرأة تراقبه، فأحضر حبلا فتله بالدوم، وربطه إلى بطنه، وابتعد لمسافة حتى توتر الحبل وفي ظنه أنه سيقذف به إلى الربوة، لكن خذله ظنه وسقط وسط المفازة فتلقفته الوحوش والمرأة تنظر وترى. وهذا حال من ملكت عليه غرائزه نفسه، وكان بمكنته الوصول إلى بغيته لو أنه احكم عقله، وتدبر بالروية أمره، وقد قيل...

هسسس...!

توقف بيدبا حين أشارت عليه جارية الملك بذلك، لأن صاحب الجلالة كان يغط في نوم عميق على فخذها. قام يستأذن في الانصراف، إلا أن بواب الملك استبطأه إلى حين يأذن الحاجب.وهذا متم خبر فصل تخمين الملك يليه خبر فصل تخمين الوزير.

فصل تخمين الوزير: توقف الرجل، وقد أهمه ما هو فيه، وانتظر أمام الباب. سمع صوت الحاجب الذي في عرفكم وزيرا، يدعوه للدخول، وخمن ما وراءه. دخل فإذا به يجد صاحبه بين عشر جوار يلاطفهن ويداعبهن؛ منهن الجالسة، ومنهن الواقفة، ومنهن من لا شغل لها، ومنهن الساقية، وكل واحدة ممسكة منه بطرف تفعل فيه الفاحشة ولا تفعل، وهو يستزيد الملاطفة واللمس وما جاوره أو تجاوزه، ويلح في طلبَة الغُسل من أدران هموم العامة. وبيدبا بين اليقين والتخمين، طلب منه الوزير أن يأتي بنادرة. قال: اعلم يا صاحب السعادة، أنه كان بأرض من بلاد... ضحكتَ الجواري. طلب منه الحاجب الذي صار وزيرا في عرفكم، أن يكف عن التخريف. أنت في حاجة إلى غسل الدماغ وتهيئته قال. خذ لك هذا. أشار إلى الجارية الساقية، فمدته بقدح لم يكن له من خيار غير شربه. استأذن في الجلوس. قامت إليه جارية أمسكت برقبته ودفعته إلى كنبة، والحاجب يقهقه. وأخذت تسقي بواره وقفره، خذ لك هذا. وكفاك هذا. خذ هذه، وهذه، وإلا هذه، وزد لك هذه. والكأس تلي أخواتها حتى سرى الدبيب في جوفه، فضيع عليه التمييز بين قفاه ووجهه. طلبت منه الجارية أن يدب على أربع، والوزير يضحك والجواري يفعلن فعله ويجارينه. علت فوقه، وبدأت تلكزه وتسوطه، حتى خال نفسه حصانا.

فصل تخمين الحصان: أحس بيدبا بنشوة عارمة، وجارية مولاه الحسناء تمتطي سرجه المطرز بالذهب والفضة، فأطلق ساقيه للريح. كان يحس بجسدها خفيفا، فتزداد سرعته. تخيل شعرها المتطاير، وثوبها الشفيف، نزل بمخيلته إلى الساقين المكتنزين، فألهبه احتكاكهما بالسرج وبالركاب، فتضاعفت خفته وسرعته ورشاقته. تمنى لو أن الأمر يطول به إلى ما لا نهاية. إلى أن يصل إلى هناك حيث تنتظره فرسه الشهباء. آه يا شهباء! حبيبات العرق لا تهمه. الذي كان متأكدا منه، أنه يحمل كنزا ثمينا. وما عليه! السعادة تمتزج حلاوتها بملوحة قطرات العرق وهي تغسل بدنه الذي صار خفيفا والله! تزداد حبيبات العرق وتغمر قوائمه الدقيقة. لو أنه عاش زمن داحس والغبراء! هو وحده كان خليقا بمعلقة امرئ القيس، وما عداه لاشيء. فجأة. وعلى حين غرة اعترضت طريقه هوة. لم يدر من أين جاءت، أو كيف انحفرت. هوة ما حسب لها حسابا ولا خال لها مثيلة. وقع في ذهنه ما وقع من قصة «سيدنا علي ورأس الغول»، فظهر له أن يبين لفارسته الغالية مهارته في المراوغة والقفز. دار دورة سريعة، تبين له في ما بعد أنه لم يقدر الأمر كما كان يجب، أو أنه لم يكن بالمستوى الذي خاله، والمرء مجبول على الاغترار، والهوى غرار غوال. فقد توازنه فهوى في الهوة السحيقة، ولم يدر إلا ورأسه ترتطم بشيء صلب.

كانت القهقهات والضحكات تصل إلى أذنيه كأنها صدى تردده الجبال، تأتيه من بعيد فلا يميز منها سوى الطنين. ما إن تصطدم بطبلتي أذنيه حتى تضيع وتتلاشى. بدأ شيئا فشيئا يستعيد وعيه، ويعقل وضعه. انتقض وحاول أن يستعيد بعض هيبته المهرقة. لكن جارية أخرى، قامت إليه ودفعته بغنج ودلال. لم أر في حياتي فيلا. أريد أن أركب فيلا يا صاحب السعادة. قالت. حاول بيدبا أن يتمنع، وفي ظنه، الوزير ناصره. إلا أن تمنعه اصطدم بنظرة حادة من الوزير اخترقت دواخله، فجعلته ذلولا. اركبيه هنيئا مريئا قال. وما كان منه إلا صنعة هيئة فيل.

فصل تخمين الفيل: لم يكن لحنينه، إلى غابات الهند، حد. ولم يدر بخلده، انه سيجد نفسه يوما مربوطا، وعلى هذه الطريقة المهينة، إلى عمود من أعمدة قصر أمير عابث. كان الأمير دربه وعوده على وظيفة، وجدها في البداية مسلية. كان يذهب كل صباح إلى قرية محبوبة الأمير. يأتي بها قبل الشروق. أحيانا يجد ذلك مملا. لكن السياط قادرة على أن تضع حدا لكل ملل يساوره. ينطلق باكرا قاطعا المسافات الطويلة، وعيناه لا تحيدان عن السبيل المألوفة لديه، ورغم أنه كان يسمع نداءات القطعان من الغابات القريبة، إلا أن التجربة علمته الانضباط. فالأمير قادر على كل شيء. لا أحد يقف دون تحقيق رغبة من رغباته. أحيانا كان يتعقل من تلقاء نفسه. وماذا في الأمر، وهو يحمل تلك الحسناء كل صباح على ظهره، ويعيدها في المساء؟ يتملى بجمالها وبألوان ثيابها الزاهية، وشعرها المتطاير، وهو يميل مع الريح، ويتحمل غنجها ودلالها، ويستلطف لسعات سوطها. ماذا يريد فيل أكثر من ذلك. ولم خلق الفيل أصلا؟

حين يصل بحسنائه إلى القصر يجد صاحبها ممسكا باقة عشب يناولها إياها لتقذفها جهة خرطومه هدية. لاشك أن الفيلة كلها تحسده على نعيمه. هذا أفضل من التسكع في الأدغال ومصارعة الأقران. الذي ينقصه، فقط.. لو أنهم، وهم قادرون على ذلك.. لو أنهم أحضروا له بدوره فيلة. لا أقل ولا أكثر. فيلة تؤنس وحدته. نعم فيلة. لم يكن يتصور يوما أن أمنيته هذه ستتحقق، وبتلك الطريقة التي تمت بها، وبذلك الثمن الذي دفعه عن غير قصد. ففي إحدى الصباحات، وهو يعود من مهمته اليومية، شاهد، وياللعجب! فيلة مربوطة عند العمود الذي يربط إليه. عاد من سفرته اليومية، وفي نفسه إحساس غامض. أسعده مرأى الفيلة هاجعة في مربطه. إنها فيلة جميلة، وضخمة، ويا لها من مناسبة والموسم موسم إخصاب! أسعده ذلك. ورغم أنه لم ير فيلة منذ مدة، ونسي أنه ذكر فيل، فإن غريزته استفاقت أقوى مما كان يمكن أن يتصوره. وفي غفلة منه، انطلق يعدو على غير عادته. انطلق وخرطومه يسيل لعابا، وصرخات محمولته تدوزن إيقاع خطوه، متدلية تمسك بما تمكن لها من ذيله، وعيناه لا تفارقان مؤخرة الفيلة المنتفخة. انشغل بما ملك عليه جوارحه، وإذا بحرس القصر مدججين بهراوات طويلة حادة الأطراف ينهالون عليه ضربا ووخزا من كل الجهات. أحس بلسعات تمزق جلده في كل أنحاء جسمه، وبشيء يمزق مؤخرته.

استفاق بيدبا من توهمه على لسعات سوط الجارية يلهب إليتيه، في حين كان الحاجب مستلق على ظهره من كثرة الضحك وهو يضرب على يد هذه، وعلى فخذ تلك، ومؤخرة أخرى، يضحك ويتمرغ. قالت الجارية: أتجعل لي فيه يا مولاي الخمس؟ ماذا تقول هذه الباغية؟ استلقى الحاجب على قفاه من الضحك، وأشار إليها بالموافقة. قالت: سآخذ يا مولاي خمسي إلى قلعتي، وأعيد لك الباقي. كان الأمر قد بلغ ببيدبا ما لا يمكن لعاقل تصوره. ولم يكن بمكنته غير الاختيار بين حدين لا ثالث بينهما. مسايرة هذا الرهط إلى أن يجعل الله له مخرجا، أو الهلاك. وبما أنه سبق له أن رأى ما ليس بمقدوره تصوره ولا تحمله من أنواع الهلاك، فقد اختار المجاراة، وذلك أضعف الإيمان. قالت الجارية: أيها الفيلسوف، سأستضيفك في رخي. آخذ خمسي، وأعيدك إلى مولاك. أصابت أوصاله رعشة . ما هذا الخمس الذي تتحدث عنه المصيبة هذه؟ كل شيء أتنازل عنه إلا... وتوهم ذلك الخمس وهو يؤخذ منه فهاله الأمر.

فصل تخمين الرخ: أمسكت الملعونة بقفاي تجرني وأنا أعوي كجرو، ورأسي يدور، قال بيدبا، إلى أن أدخلتني حجرة ما رأت عيناي مثيلة لها. رأسي يدور وكل ما حولي يدور، وفي نيتي كيف أطعم رخا، وما سبق لي أن رأيته أو حتى خمنته غير ما روى لي أحدهم عن حكاية عبد الرحمان المغربي. وأعجب ما رأيت سريرا على صفة رخ، فوقر في نفسي غير ما حسبت وأحسنه، ما إن وعيته حتى أسرعت أرتمي فوقه. لكن الجارية جرتني من قفاي مرة أخرى. قالت أنت لي الليلة، ولك ما سيأتي من الليالي. أخبرتها أني ما ملكت نفسي يوما ولا كنت لها ليلة أو كانت لي. قالت انت تشبه بيدقا. قلت. مالي لا أسمع إلا ما له علاقة بتلك الرقعة التي أفقدتني بعضا من عقلي؟ قالت. حتى آخذ حصتي! هالني ما سمعت، وذكرى تاجر البندقية لا يفارقني. قلت. وما حصتك مني؟ قالت. بيدق أو بيدقان. قلت. على الرقعة ثمانية بيادق فأيهما صرت؟ قالت. دونهما منازلتي. هيأت المرأة أطعمة وأشربة، وقناني معتقة، وفرشت الرقعة أمامي، وقعدت قبالتي. كنا نأكل ونشرب ونلعب. نأكل ونشرب ونلعب. قلت حدثيني حديث البيدقين. قالت. هذا سر من أسرار الدولة. ولما لعبت الخمرة برأسها، قالت. هاك سر بيدق الملك ويليه سر بيدق الوزير.

فصل تخمين بيدق الملك: قالت: كان الغالب جنديا من جنود المغلوب. ترقى درجات «الوظيف» وسلاليمه، كما يقال في زمانكم، إلى أن أصبح صاحب السر، وذلك كله بفضل دهائه ومكره، ومهارته في الإيقاع بمنافسيه وتفننه في لعب الأدوار. إلى أن سمعنا يوما، بواسطة البراحين، حدوث انقلاب أبيض، وصفوه بالثورة، اتضح أن مترعمه هو نفسه، وأعلن الغالب نفسه حاكما مؤقتا مدى الحياة لإمارة الغالبية. وها بيدقي، قاطعتها، يصل الصف الثامن، ويصير وزيرا. تمتمت أستدرك؛ لكن المعروف أن البيدق حين يترقى يصير وزيرا، فكيف أصبح الغالب ملكا؟ قالت. وضع للغالبية كتابا أسماه دستورا، واستفتى الناس في شأنه فأفتوا بالموافقة، ولما طالبت العامة بتعديل بعض فقرات الكتاب، نظم عدة استفتاءات أخرى كانت كلها لصالحه.

قلت: هذا حديث بيدق الملك، وما خبر بيدق الوزير؟

فصل تخمين بيدق الوزير: قالت: كان للغالب صديق قديم في الجندية يدعى المغلب، وكان من أشد المخلصين له، إلى أن حدث ما حدث مما علمت. فقربه إليه وجعله حاجبه الذي لا يفارقه إلا لأمر جلل، ومنه ما رأيت وسمعت.

فهمت كلام الجارية وما فهمت. كان رأسي قد زال عنه بعض الطنين، وخف ما بصدغي من صفير، وترقى بيدقان من بيادقي، فحاصرت مليك منافستي التي أعلنت سقوط إمارة الغالبية. قالت: لك ما تشاء. وكان لي ما شئت وما لم أشأه إلى متم الليل. وحين أصبح الصباح تسللت أبغي الانصراف من القصر، منعني الحراس. أشبعوني ضربا، ورموني في زنزانة مظلمة؛ ظلمتها أحلك من أي ظلمة رأيت، إلى أن كان عيد الثورة المظفرة، فتم إطلاق سراحي بعفو مولوي. ولما خرجت، وجدتني في زمن غير زمني. وهذا مكمن همي أيها السادة، وقد أشركتكم فيه، وأنا أبني وأهدم في الأبراج، وأنظر إلى النجوم. أتساءل عن الأمس وما كان، وعن اليوم وما صار، وأعرف يقينا أن لا أحد سيصدقني، ما زاد من غمي، ومن لعلعة هذه النار في جوفي، حفظكم الله.

قال صاحب «سقط الخاطر» كان الله له: «ومن رأى في منامه دخانا فلينظر، فلا دخان بدون نار».

■ **عبد الواحد عرجوني**

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هيهات يا شاعر

«إلى روح منير بولعيش»

ما كنت أظن أن الموت سيحول
بيني و بينك دون أن نلتقي ذات ليل
إلى جانب طاولة أو في زقاق..آه..
ذات ربيع شعري من مرتيل مررت
كطيف يغازل
ظله، نظرت إليك ونظرت
إلي، فما نطقت إلا العيون
همسا، فافترق الظلان واحد شرقا والآخر غربا..
..لماذا يا طنجة، لماذا
وضعت النعش
في عيني المفتوحتين على زرقة البحر، على رقصة الوجود
فانغمست في الموت حد الرعشة و الجنون؟
أيموت شاعران في غابة موحشة واحدة؟/غابة بشرية/
مدينة أسطورية تفتح فخذيها للبحر،
وقلبها لنا ولكل عابر أو مقيم..؟
أيموت شاعران في شارع واحد؟
فينمحي الكل في الكل
وينفصل الشيء عن الشيء.
ولا نلتقي إلا في رماد أو سماء؟
معذرة.. مهلا يا منير يا الجالس في مقهى باريس
أنا الآن أتلصص عليك للمرة الثانية،
بجانبك فاضل سوداني وبعض الرفاق..
ها أنت هادئ تصوخ لمن حولك
ترشف قهوتك شعرا
تدنف دخان سيجارتك أبجدية مكلومة.
أنت ربما لا تعرف عني شيئا
بينما أنا أعرف عنك أشياء
مجلة أدبية عربية وديوان للغرناطي المقتول(1)
فوق طاولتي، وأنت تحدق في كأنك تعرفني..
ثم تزيل عينيك عني
لتبصر بقلبك زجاجا يبكي
أو شارعا يترنح من فرط سكره بالأنوار.
يمر الوقت سريعا..
أنصرف في اتجاه شارع الحرية،
أرمقك تنظر إلي..
لكن سرعان ما أغيب في ضباب الزحام،
تاركا لك ليلا من الأحلام..
ربما فكرت مع نفسك أنني مغلول
مثلك ومثقل
بالمجاز والأحرف والقوافي..
..ها أنت يا منير الآن تعبر
الهواء نحو الهواء نحو الهباء..
ترحل وأنت في ريعان الحلم والعمر
ممتطيا شعرك.. منونك..
حيث لا عودة عدا عودة الحرف
من غياهب النسيان...

....

سيسطع ليلك يوما
ويخضر البرعم في شرفة النهار
عندما يستوي الشعراء نوارسا
فوق قبب البحار..
سيسطع ليلك...
وإن لم يستو الشعراء...

....

لماذا كلما رأيت صورتك
يا منير
خفق فؤادي كبركان؟
أهو المنون أم عيناي مفتوحتان
على بياض مبعثر
في فوضى المكان؟
كم وددت أن نلتقي معا على انفراد
يا عزيزي ولو مرة،
كم وددت..
كم وددت...
لكن هيهات،
هيهات والموت ضرب أوتاده في أعماق
الفؤاد
هيهات،
هيهات يا منير.
*هامش
(1)إشارة إلى فيديريكو كارسيا لوركا

■عادل الصويغي – طنجة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فراق الحبيب

حبيب أحب المنى فانتظره

كأرض قفار تريد المطر

عجيب غياب المنى كالفناء

عجيب جميل كثيرا صبر

كذا امرئ القيس كيف صبر؟

أمينة، يحيا أليس بشر

لما لا أكون صبورا على

غياب العلاج فلا أحتضر

«منا» كيف طاب بدون الرحيل

«منا» كيف طاب بدون السفر

زمان غريب كثير الخطر

قلوب قست بل وصارت حجر

أنا لن أعيش بدون المنى

كغصن يموت بموت الشجر

عيون المنى أعجزتني وإن

نظرت إليها نسيت القمر

عيونا نظيرا لها لن تجد

فلا تشبع العين منها البصر

فراق المنى لم يكن منتظر

نصيب المنى الرضا بالقدر

فلا تعرف العين إلا السهر

عيوني بكت بل فؤادي انكسر

«منا» أن تعيشي بسعد أريد

فذاك «مناي» وذاك الوطر

المنى: نسبة إلى أمنية وكذلك «منا»
الوطر: الغاية والهدف

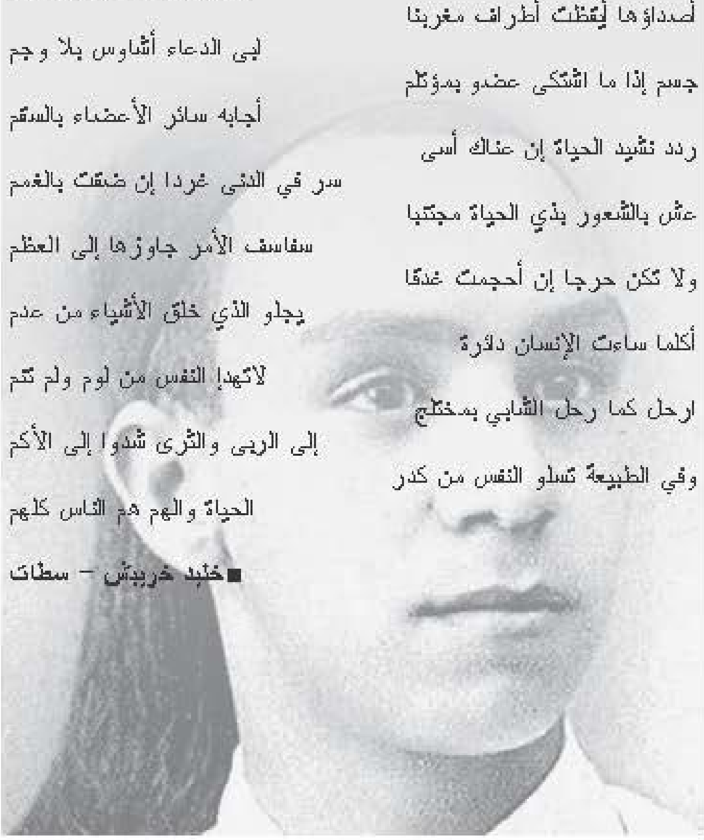
■يحيا أنكري الأقاوي– أكادير

منارة في الظلماء

إلى روح أبي القاسم الشابي

استوح من قام في الخضراء * بالقلم   واستوح من أشعل الشعواء بالكلم
من قام في أمة شحذا لهمتها   حتى غدت حرة كسائر الأمم
شاب قضى نحبه بالغم منتحبا   بما تجرع من هم ومن ألم
يا برج أمته ما زلت مفخرة   للشعب يا قمة أعلى من القمم
من قال لا حينما ضاقت بما رحبت   في وجه من سام تقتيلا بلا ندم
يا غاصب الحق لا تفرح بما كسبت   يداك ساءت مغانم ولم تدم
طال الزمان بنا أم لم يطل قسما   ستكشف الخطط الهوجاء فاغتنم
تدعو إلى حضر وأنت مستلب   خيراتنا عن حقوق الآخرين عم
ظن الفرنسيس أنه بقوته   يحيا حياة كما لو كان بالأجم
دعي وذكر عبارات له طفحت   مستعمر قذف الآباء بالرجم
استنزف الأرض ناهبا معادنها   أردى السماء دجى شعثاء بالظلم
إيه أبا القاسم الشابي مشى قدما   حشاه بعدك نحو المجد بالقدم
بثورة أصدرت نيرانها لهبا   مستشهدا كاتبا تاريخها بدم
أصداؤها أيقظت أطراف مغربنا   لبى الدعاء أشاوس بلا وجم
جسم إذا ما اشتكى عضو بمؤلم   أجابه سائر الأعضاء بالسقم
ردد نشيد الحياة إن عناك أسى   سر في الدنى غردا إن ضقت بالغمم
عش بالشعور بذي الحياة مجتنبا   سفاسف الأمر جاوزها إلى العظم
ولا تكن حرجا إن أحجمت غدقا   يجلو الذي خلق الأشياء من عدم
أكلما ساءت الإنسان دائرة   لاتهدأ النفس من لوم ولم تنم
ارحل كما رحل الشابي بمختلج   إلى الربى والثرى شدوا إلى الأكم
وفي الطبيعة تسلو النفس من كدر   الحياة والهم هم الناس كلهم

■خليد خريبش – سطات



روض القصيد

عرج على روض القصيد   واقطف أزاهير النشيد
حيث الربى مزهوة   والورد يبسم كالوليد
حيث الهزار مغرد   يتلو أناشيد الوجود
غنت بلابل لحنها   فسبت به قلب العنيد
وأتت بمرهم مدنف   عانى الشجون على الصمود
تتلو كتابا ساحرا   وتبث ناموس الخلود
وتذيع سرا في القلو   ب فتنتشي مثل الوقود
وتقول مرحى لا تش   ح لمن يشا منها المزيد
جادت بها وهبت وهل   أزلا، لها ألا تجود؟

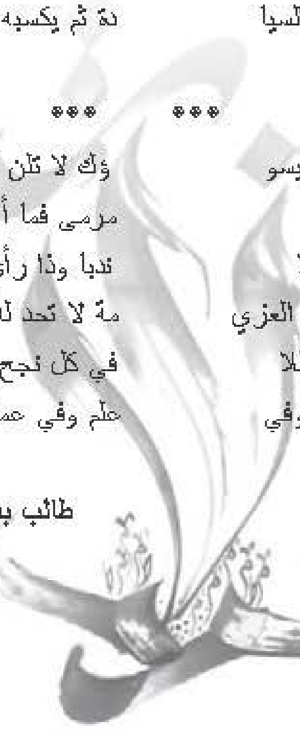
***   ***

ها قد رأيت الحسن في   روض القصيد له شهود
فاسبح بقلبك في بحو   ر الشعر ثم بلا حدود
قرب بقلبك ما يظ   ن العقل موقعه بعيد
شيد قصورا شامخا   ت أنت مالكها الوحيد
واصدع بشعرك فوقها   فلقد تحقق ما تريد
واصفح عن الماضي فقد   أغناك حاضرك السعيد
واربأ بنفسك أن تعي   ش حياة إنسان قعود
واصعد إلى العلياء دو   ما، لا تمل من الصعود
لا ترض إلا بالوصو   ل ودون مرمى لا تعود
فلقد خلقت لخوض بح   ر لذ بعزمك من جديد
صيد اللآلي في عمي   ق البحر أحلى ما تصيد
بعد المرام ينم عن   أصل وعن عقل فريد
يكسي الفتى برد السيا   دة ثم يكسبه السعود

***   ***

ربما تصادف ما يسو   ؤك لا تلن كن كالحديد
فإذا تحقق للفتى   مرمى فما أعطى زهيد
ولقد عهدتك باسلا   ندبا وذا رأي سديد
وطموح مثلك في العزي   مة لا تحد له حدود
سر لا برحت مكللا   في كل نجح بالورود
بوركت في هم وفي   علم وفي عمل حميد

■رشيد يعقوبي
طالب بدار الحديث الحسنية



ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

جيلالي فرحاتي لـــ«طنجة الأدبية»:

– أخرجت فيلم «عند الفجر» تحية للمسرح

– الصورة هي لغة السينما وأنا أعتبر ماهو جمالي أساسيا..

■ حاوره عبد الكريم واكريم

يعتبر الجيلالي فرحاتي من بين أهم المخرجين المغاربة والعرب. ولد سنة 1948 وتابع دراسته بباريس في الفنون الدرامية والإخراج، وقضى سنتين بنفس المدينة حيث شارك في أنشطة المسرح الدولي بباريس حيث أخرج عدة مسرحيات ومثل فيها، وبعد تخرجه عام 1973 أنجز عدة أفلام تسجيلية أهمها «كاروم» و«صباح الخير سينتي» سنة 1974، وبعد عودته إلى المغرب أخرج سنة 1977 فيلمه الروائي الطويل الأول «جرح في الحائط» الذي شارك به في مهرجان «كان» ضمن زاوية «أسبوع النقد» ليأسس بعد ذلك شركة إنتاج باسم «هرقلس فيلم» سنة 1981 ويخرج في نفس السنة فيلم «عرائس من قصب» الذي اختير أيضا للمشاركة في المهرجان نفسه ضمن فقرة «أسبوعي المخرجين». ولم يظهر فيلمه الطويل الثالث «شاطئ الأطفال الضائعين» الذي نال عنه حفاوة نقدية، إلا سنة 1991 والذي اختير بدوره للمشاركة ضمن المسابقة الرسمية لمهرجان البندقية الشهير، ليحوز بعد ذلك وفي نفس السنة على الجائزة الأولى وجائزة الصحافة إضافة إلى جائزة أفضل تمثيل نسوي لأخته سعاد فرحاتي في المهرجان الوطني الثالث للفيلم بمكناس. أما فيلمه الرابع «خيول الحظ» الذي ظهرسنة 1995 فقد نال عنه الجائزة الكبرى للمهرجان الوطني للفيلم بطنجة (1995). وأنجز سنة 2000 فيلم «ضفائر» الذي أحرز عدة جوائز بالمهرجان الوطني السادس للفيلم ومهرجان تطوان للسينما المتوسطية ومهرجان قرطاج السينمائي. وأخرج سنة 2005 فيلم «الذاكرة المعتقلة» الذي لم يشذ عن القاعدة وفاز بالجائزة الكبرى في مهرجان تطوان للسينما المتوسطية وجائزة السيناريو بمهرجان القاهرة السينمائي، لينجز هذه السنة (2010) فيلم «عند الفجر»، الذي شكل ضمن اهتمامنا بتجربة هذا المخرج، محور الحوار التالي:

– نجد في فيلمك الأخير «عند الفجر» مقاربة خاصة وحنينا للمسرح الذي رجعت إليه مؤخرا كمخرج هل يمكن أن تحدثنا عن هذا الجانب في الفيلم؟

–أخرجت فيلم «عند الفجر» تحية للمسرح في المغرب ولناسه ورجاله، وطرحت فيه أيضا تلك المتغيرات في المبادئ والإيديولوجيات، إذ أن مضمون العمل الإبداعي أصبح يخيف بعض المسؤولين، ولم تعد هناك جرأة في التعامل مع الديموقراطية والإبداع كمجال للحرية. أردت طرح هذه الأفكار في الفيلم ولكني لم أرد أن أقول كل شيء، وتركت بياضا ومجالا للمشاهد كي يكمل من عنده.

–ارتباطا بهذا، كيف تنظر إلى العلاقة بين المسرح والسينما؟

– يصعب علي أن أفرق بينهما لأني ابن المسرح والسينما معا، فأنا أخلق دائما في أفلامي بعض الفضاءات المسرحية، وأشتغل في أفلامي على أداء الممثلين، إذ أنني لا أدع الممثل إلا حينما أتيقن أنه قد أخذ طريقه الصحيح في أداء الشخصية، وهذا مايقرب كثيرا السينما عندي بالمسرح. وأقول دائما أن من يرتاد المسرح ويشاهد مسرحية تكون لديه رؤية سينمائية، إذ يقوم بتقطيع لقطاته الخاصة التي يكون منها مشاهد «من إخراجه»، فمن لقطة بعيدة إلى أخرى قريبة وأخرى متوسطة، ثم لقطة أمريكية، حتى أنه في بعض الأحيان يحيد ببصره عن الخشبة محولا عينيه إلى الجمهور ليشاهد ما يحدث هناك، وهكذا يصنع فيلمه الخاص به من خلال عملية المشاهدة هاته.

– لكن كما هناك أمور يتقاطع فيها المسرح بالسينما هناك أيضا أخرى يفترق فيها أبو الفنون عن الفن السابع، فطريقة التمثيل في المسرح على سبيل المثال ليست هي نفسها طريقة التمثيل في السينما، وباعتبارك ممثلا ومخرجا في نفس الآن ماهي الأدوات التي تستخدمها في إدارة الممثل؟

– العلاقة بين الممثل والمخرج يجب أن تكون مبنية على الثقة التامة، وعلى الصراحة، لأنه إن لم يكن هناك تبادل للأفكار ولم ينشأ بينهما تواطؤ إيجابي لايمكن أن ينجح العمل أو ينتج عن لقائهما أي شيء ذو قيمة تذكر، وأنا أومن أن الممثل كلما أحس أنك لا تسيره إلا وأعطى أحسن ما لديه، لأن الممثل يكون داخل «البلاطو» مثل طفل، ويجب على المخرج أن يحرص على ألا يزعجه أي شيء أثناء التصوير. أنا طبعا أتكلم مع الممثل كثيرا عن السيناريو وعن الشخصية التي يؤديها، وفي نفس الوقت أنصت لاقتراحاته قبل أن أوجهه، ولدي قناعة وقاعدة أعتبرها مقدسة في السينما وهي أن الممثل الذي لا يستطيع أن يديرني لن أستطيع بدوري أن أديره...

– طبعا، فنتائج الاشتغال على أداء الممثلين تظهر في أفلامك، لكن ألا يرجع الفضل في ذلك لكونك ممثلا في الأصل قبل أن تكون مخرجا؟

– لقد تكونت كممثل وقمت بعد ذلك بالإخراج المسرحي الذي قادني إلى الإخراج السينمائي، وهذا ساعدني لمعرفة ماذا تعني كلمة ممثل، فحينما يكون الممثل منزعجا أثناء التصوير، أعلم ما الذي أزعجه وأجد له حلا، طبعا هناك مخرجون ليسوا ممثلين لكن لديهم قدرة ودراية نفسية تمكنهم من تجاوز مثل هذه المشاكل، إذ أنهم يستطيعون استكناه إحساس الممثل ومعرفة نقط ضعفه، وهذه هي الأمور التي على المخرج السينمائي أن ينتبه إليها، وإلا فلا يمكنه أن يتعامل ويدير الممثل بكيفية جيدة.

– نجد في فيلمك «عند الفجر» تلك الجماليات في الصورة التي ربما افتقدناها في بعض أفلامك الأخيرة، خصوصا تلك التي تلت «شاطئ الأطفال الضائعين».. هل هذا رجوع إلى أسلوبك القديم وحنين إليه أم ماذا؟

– السينما هي أولا وقبل كل شيء لغة الصورة بكل مكوناتها من ألوان وإنارة.. الفجر له لون معين والليل لون معين.. وأنا دائما أشتغل على الإطار بكيفية مركبة، لأن الإطار فيه عمق، وليس مسطحا، وأنا بالتالي أعتبر ماهو جمالي أساسيا في السينما، فحتى في الأبيض والأسود فقط، تظل الألوان حاضرة، والسينما هي كل لا يتجزأ إذ لا يمكن الحديث عن السينما كحكي فقط، لأن هذا الأخير أيضا في السينما له قواعده، فكيف تحكي، وظيفة المونطاج، إيقاع الفيلم ووظيفة الزمن في الفيلم كل هذا له دوره.. أنا أشتغل على الملابس وعلى الألوان وعلى الإطار، والإطار داخل الإطار، وعلى كل ما يمكن أن يخدم رؤيتي الجمالية للفيلم والسينما عموما.

جيلالي فرحاتي أثناء حواره مع "طنجة الأدبية"

جيلالي فرحاتي رفقة الزميل عبد الكريم واكريم أثناء إجراء الحوار

– لكن البعض يذهب إلى أن سينما المؤثرات الخاصة في طريقها إلى القضاء على سينما المؤلف التي تعتمد على الصورة الغير معدلة إلكترونيا والمعتمدة فقط على اجتهاد المخرج؟

– نحن بعيدون عن هذا النقاش، ومن الخطر الذهاب مع هذا الطرح، فالتمّض في تجريب وصنع السينما الكلاسيكية التي نتقنها، تلك التي نحكي فيها قصة دون أن نحتاج إلى مؤثرات خاصة وخدع بصرية تعتمد على الكومبيوتر.. لكن مع الأسف الذي حدث هو أنه عندما وصلت السينما باجتهاد مخرجين كبار إلى تكريس التعبير بالصورة الخالصة وكنوع من العودة إلى السينما الصامتة وتكريم لها، وجدنا أنفسنا في عصر الكمبيوتر والخدع السينمائية.. لكن الذي أخاف منه هو أن تنخرط الأجيال القادمة من المخرجين المغاربة في نوع من التقليد الأعمى لهذه الموجة من الأفلام المعتمدة – كليا أو بطريقة شبه كلية – على الصورة المعدلة إلكترونيا، إذ أني شاهدت أفلاما قصيرة مغربية لا تقول أي شيء ولا يهم صاحبها سوى قول أنه يعرف أن يستخدم المؤثرات الخاصة، رغم أن الفضل يرجع إلى الكومبيوتر، الذي يمكن لأي كان أن يستخدمه ويصنع به مثل هذه الأشياء. الأجيال الجديدة تنقصها الثقافة ليس السينمائية فقط، بل الثقافة عامة، إذ تجد لديهم ألف «دي في دي» في المنزل ولا تجدهم قرؤوا ولا حتى كتابا واحدا.

– في نفس السياق هل تظن أنه مازال لسينما المؤلف، التي تعتبر أحد روادها في المغرب والعالم العربي مستقبل، أم أن جمهورها قد أخذ ينفض عنها ويتناقص؟

– أظن أننا وقعنا في فخ التمييز بين سينما يطلق عليها سينما المؤلف وأخرى تجارية، الأمر الذي أصبح بالنسبة إلينا سيفا ذا حدين، إذ أن الموزع أصبح يتذرع بهذا لكي يقول «فيلمك لن يلاقي رواجا جماهيريا»، لما كنا في بدايات السينما المغربية، كنا نصنع أفلاما لايراها الجمهور المغربي الذي كان مفروض عليه مشاهدة الأفلام الهندية والأمريكية. ونحن الآن في مرحلة يجب أن تعرض فيها في دور العرض كل الأفلام المغربية، وعلى المشاهد أن يختار ويحكم دون وصاية الموزع أو أي كان. أن تعرض تلك التي تشبه الأكلة السريعة أو الأخرى التي تدفعه للتفكير وتحترم ذكاءه، رغم أن الجمهور المغربي مازال لا يتجاوب كثيرا مع هذا النوع الأخير من الأفلام، لأنه يرفض الفيلم الذي يظل يؤرقه بعد ثلاثة أيام من مشاهدته له...

– لكن يبدو أنك بعد «شاطئ الأطفال الضائعين» وتزامنا مع المرحلة التي «تصالح» فيها الجمهور المغربي مع السينما المغربية، أصبحت تعيش نوعا من المعاناة في محاولة منك الحفاظ على أسلوبك، وأن تكون أفلامك جماهيرية في نفس الوقت.

– الأمر له علاقة بحياتي الشخصية وفقدان أناس أعزاء علي، إذ أنني طرحت بعدها (الفترة التي تلت إخراجي لـ«شاطئ الأطفال الضائعين» 1991 إلى 1994) أسئلة على نفسي فيما يتعلق بعلاقتي بالسينما ووعيي بها وعلاقتي بالجمهور وبعدة أمور أخرى، لأن صناعة فيلم تجاري هي أسهل الأمور وأبسطها، وفي نفس الوقت رغم أني أرغب أن يشاهد فيلمي أكبر عدد ممكن من المشاهدين فأنا لا أريد للذين يتتبعون تجربتي ولمن هم قريبون مني وأحب أن أتناقش معهم حول السينما وماهيتها، أن يحسوا بخيبة أمل حينما يشاهدون أفلامي، وهكذا يظل دائما لدي ذلك الاحترام للسينما كفن، واحترام للجمهور الذي يأتي ليرى أفلامي. طبعا يجب أن يظل الفيلم التجاري، لكن ليس إلى درجة الاستهانة بذكاء المشاهد، الذي يدخل في بعض الأحيان قاعة العرض ويشاهد فيلما وحينما يخرج يقول أي فيلم هذا؟! وفي حالات أخرى قد يدخل فيلما من عينة «أفلام المؤلف»، ولما ينتهي الفيلم يردد خطابا غريبا فيه ماهو إيجابي وماهو سلبي في نفس الوقت، قائلا: «إنه فيلم في المستوى، لكنه مصنوع لفئة أخرى وليس لي..» وكأن المشاهد هنا رغم أنه فهم الفيلم يستهين بذكائه ويظن أن مستوى الفيلم أكبر منه..

مع الفيلم التجاري المليء بالحركة والسريع الإيقاع، يتلقى المشاهد بكيفية سلبية ولا يكون متفاعلا مع الفيلم بعقله وذكائه، بل قد يفقد إحساسه بالزمن وهو يشاهد هذه النوعية، أما مع فيلم المؤلف فيحس بمرور الزمن الذي يبدو له بطيئا في الكثير من الأحيان رغم أنه ليس كذلك.

– كل السينمات التي وصلت إلى مرحلة الصناعة، تعاملت مع الأدب (الرواية والقصة)، لكننا نلاحظ نوعا من النفور الغير مبرر بين السينما المغربية والأدب المغربي، إلى ماذا ترد هذا الخصام، وهل لا تفكر في اقتباس رواية أو قصة مغربية للسينما؟

– هناك روايات لا يمكن نقلها للسينما وأغلب الأدب المغربي من هذه النوعية، فأنا مثلا كنت أريد اقتباس رواية «بيضة الديك» للكاتب الراحل محمد زفزاف للسينما، لكني وجدت أنها لا تحتوي «حدوتة» ولكنها عالم مغلق وقائم بذاته وغير مبني على أحداث ووقائع وصور ملموسة، وهي مثل «زمن الأخطاء» لمحمد شكري وليست مثل «الخبز الحافي» مثلا التي يمكن معالجتها سينمائيا. المؤلفون المغاربة لديهم أسلوب متميز وقدرة على خلق وصنع عوالم خاصة بهم لكن أعمالهم ينقصها الحكي الذي بدونه لا يمكن صنع فيلم سينمائي. ورغم ذلك فهناك أفلام عديدة مغربية مأخوذة عن روايات، هناك «جارات أبي موسى» لمحمد عبد الرحمان التازي و«الغرفة السوداء» لحسن بن جلون و«جوهرة بنت الحبس» لسعد الشرايبي و«عود الورد» للحسن زيدون...

إشراق

عبد الكريم واكريم

التمثيل في السينما.. المغربية

يختلف التمثيل في السينما عنه في المسرح من عدة أوجه، فالممثل في السينما يكون منضبطا لعدة ضوابط أهمها الإطار الذي يحتويه، إضافة للديكور والفضاء الذي يتحرك فيه، ثم للنص(السيناريو والحوار)، ولتعليمات المخرج على الخصوص. والصورة التي تصلنا له كمشاهدين تخضع لتصور المخرج وفكرته الإخراجية عن النص المكتوب ثم المصور بعد ذلك، وانتقاء منه (المخرج) لصور ثم أخذها للممثل ثم جمعها عن طريق المونطاج. أما في المسرح فالممثل «حر».. نعم قد ينضبط للنص لكن تبقى له حرية الحركة فوق الركح..

التمثيل في السينما يعتمد على تعابير الوجه دون مبالغة، أما في المسرح فيجب أن تكون هناك مبالغة في الأداء نظرا لبعد الممثل عن الجمهور بحيث لايمكنه التعبير بوجهه فيستعيض عن ذلك بكل جسده.

إذا نظرنا إلى التمثيل في السينما المغربية سنجد أنه تطور نسبيا في السنوات الأخيرة، ففيما كنا نشاهد قبل سنوات أفلاما قد تكون نسبيا جيدة لكن ينزل بمستواها التمثيل الضعيف، أصبحنا نرى مؤخرا تمثيلا جيدا أو على الأقل مقبولا في جل الأفلام المغربية. ويرجع هذا في نظري إلى سببين أساسيين، الأول لكون أغلب المخرجين المغاربة وعوا بضرورة إيلاء التمثيل الأهمية التي يجب أن يعطاها، والثاني أن جيلا من الممثلين الشباب المغاربة الدارسين (خريجو المعهد العالي للفن الدرامي والتنشيط الثقافي) ظهروا على الساحة وأعطوا دما جديدا لفن التمثيل. دون أن ننسى ممثلين قلائل نضجوا مع الزمن كالخمرة المعتقة بفعل التجربة وأصبحوا يضاهون بأدائهم ممثلين عالميين، وقد أبانوا عن علو كعبهم في أعمال عربية وعالمية صحبة مخرجين أكفاء، وعلى رأس هؤلاء الممثل المقتدر محمد مفتاح وآخرون مثل عبد الله العمراني..

يمكن للممثل الدارس أو ذو التجربة أن ينقذ فيلما رديئا أو متوسطا وما مثال هشام بهلول في فيلم «موسم المشاوشة» سوى دليل على ذلك، ففي هذا الفيلم لايبدو أن هشام قد تم توجيهه أو إدارته من طرف المخرج، لكنه بما لديه من موهبة ودراسة استطاع إنقاذ مايمكن إنقاذه.

بالمقابل هناك مخرجون مغاربة نجد في أجندتهم منذ أفلامهم الأولى مصطلح إدارة الممثل، من بين هؤلاء جيلالي فرحاتي الدارس للتمثيل والذي مثل في جل أفلامه إضافة لأفلام مخرجين آخرين، مثل «إبن السبيل» (1981) و«باديس» (1988) لمحمد عبد الرحمان التازي، و«الدار الكبيرة» (2010) للطيف لحلو.. وهذا الرصيد من الخبرة في ميدان التمثيل مكنه من إدارة ممثليه بكل اقتدار، وفيلموغرافيته دليل على هذا، بل إنه وظف في أفلامه «ممثلين» غير محترفين وهواة، مستطيعا الخروج بنتيجة جيدة ودون أعطاب تذكر.

مخرج آخر هو محمد مفتكر، رغم أنه مازال في بداية مشواره السينمائي، أبان في أفلامه القصيرة وفي فيلمه الروائي الطويل الأول أنه سائر في نفس النهج، إذ أن من يشاهد أفلام «ظل الموت» أو «رقصة الجنين» وخصوصا «البراق» يتيقن أن هؤلاء الممثلين الذين يتابعهم مع مفتكر ليسوا حتما نفسهم في أفلام أخرى ظهروا فيها من قبل، وما ماجدولين الإدريسي في «البراق» سوى دليل واضح على ذلك، فهي ليست قطعا تلك الممثلة التي شاهدها الكثيرون في «نانسي والوحش» وبعده في «إكس شمكار»، «شريطي» محمود فريطس اللذان يشكلان أدنى مستوى وصلته السينما المغربية منذ بداياتها.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كلام مباح

■ الزبير بن بوشتى

دور المرأة في الإبداع والسياسة.. والفكر الفحولي!

الأدب النسوي أو الإبداع النسوي تصنيفات تزعجني ولا أرتاح لها. كما أنني لا أومن بشيء إسمه الكتابة النسائية. ليس هناك أدب نسائي. هناك أدب جيد أو أدب رديء. إن خندقة ما تبدعه المرأة في غيتو أدبي معزول، هو انتقاص لدورها في المجتمع، وانتقاص لإبداعيتها ودورها في التغيير سواء من خلال الكلمة أو من خلال الفعل. إن مثل هذه التصنيفات هي من اختلاق الفكر الفحولي الذي على ما يبدو لم يتعب بعد من فرض الوصاية على المرأة. والنساء اللواتي يقبلن بهاته التصفنيفات يساهمن بوعي أو بدونه في تكريس النظرة الدونية للمرأة. إن ما كتبته النساء من أدب ليضاهي في قيمته الفنية والفكرية ما يكتبه الرجل. وإذا حصرنا الحديث على الأدب المغربي فإن ما تكتبه فاطمة المرنيسي وفاتيحة مرشيد ووفاء العمراني وثريا ماجدولين والزهرة المنصوري وربيعة ريحان، وسعاد الباهيشار، وزهور كرام ورجاء الطالبي وابتسام أشروي وأمل الأخضر والزهرة الزيراوي ولطيفة لبصير ولطيفة باقة وعائشة البصري وإكرام عبدي وفاطمة الزهراء بنيس وغيرهن كثيرات لا يقل جرأة وقوة مما يكتبه العديد من الرجال... كما أنني لا أستحب ما يسمى بـ«كوطا» المرأة في السياسة وأعتبرها آلية من آليات تدجين المرأة وتحجيم نضالاتها – والتي هي نضالات المجتمع برمته – إلى مقعد جماعي أوبرلماني أو مستشاري أو وزاري فقط. الموضوع أعمق وأخطر مما يتصور بعض مصممي الخرائط السياسية. إن ما تتعرض له المرأة من أبشع استغلال واضطهاد وتحرش جنسي في المجالس والإدارات والطرقات والمقاهي والمطاعم بل وحتى المساجد والمستشفيات وعبر الهواتف النقالة والرسائل البريدية، ناهيك عن دور الزوجية والأبوية، لا يمكن أن يعالج بقرارات فوقية تذر على بعض المحظوظات المقاعد والمناصب بتعال فحولي، بل هي قضية سوسيولوجية على المجتمع أن يساهم في حلها بوعي وجرأة وشجاعة سياسية حقيقية انطلاقا من إيمان عميق بثقافة المساواة وتكافؤ الفرص المثلى بعيدا عن النظرة الفلكلورية للمرأة وقضاياها. وأعتقد أن هذا لن يتأتى إلا إذا وعت المرأة وعيا حادا بدورها الندي للرجل دون تواكل أو رشوة فحولية من أحد. لأن الحق يؤخذ ولا يعطى.

■ د. عبد المجيد شكير

جمالية التمثيل في الإنجاز المسرحي

يعتبر التمثيل المكون الأكثر أهمية في الإنجاز المسرحي، فإذا كان الفضاء بمختلف أشكال تأثيثه ومكوناته ينتج الحيز المادي للعرض، والإطار الذي تنتظم ضمنه العناصر السمعية والبصرية التي تساهم في تشكيلها الأدوات التقنية، فإن مفهوم العرض لا يتحقق إلا بوجود الذات/ الذوات التي تخترق هذا الفضاء ومختلف المكونات التي تشكله. إنه عنصر التمثيل، فلا يمكن أن تكون هناك فرجة مسرحية في غياب التمثيل، وما ينتجه من حركات Actions وتحركات Mouvements وإشارات Gestuelles، لأن هذه المعطيات هي جوهر العمل المسرحي الذي يقوم في بنيته العامة على أساس موضوعاتي Thىmatique يأتي في شكل أحداث أو سرد يكون الممثل منبعه، وعلى أساس لعبوي Ludique ينجزه، أيضا، الممثل مستدعيا مختلف أدوات الاشتغال التقني التي تكون في خدمته ومن أجل إبراز دوره. وكل هذا يؤكد بالملموس مركزية التمثيل والممثل في العملية المسرحية، بل إن كل عناصر الإنجاز المسرحي على مستويي النص والعرض تتحقق في التمثيل وتلتقي عنده، سواء في شكل ارتباط مباشر بالممثل، أو عن طريق ما يكون رهن إشارته من أشياء وأدوات ويرتبط به بشكل غير مباشر، ولعل هذا ما حذا بتادوز كاوزان T.Kowzan إلى اعتبار الممثل جوهر الأنظمة الثلاثة عشر التي وضعها في تصنيفه للعلامات المسرحية، حيث خص الممثل بثمانية منها تدرج في إطار النص المنطوق (الحوار والتنغيم)، والتعبير الجسدي (الحركة والإيماء والمحاكاة)، والمظهر الخارجي للممثل (الملابس والماكياج وتسريحة الشعر)، وحتى الأنظمة الخمسة المتبقية فهي ترتبط بالعالم الخارجي للممثل لكنها، مع ذلك، تكون على علاقة به ولو بشكل غير مباشر، وهي الإضاءة والديكور والإكسسوار والموسيقى والمؤثرات الصوتية(1). إن كل هذه المعطيات تؤكد أهمية التمثيل ومركزية الممثل في الفعل المسرحي باختلاف اتجاهاته ومدارسه.

وحديثنا عن التمثيل هو حديث عن وضع مزدوج بالضرورة، يقدم لنا ذاتا مادية ماثلة فيزيقيا هي ذات الممثل Le comىdien تحيل إلى ذات خيالية لا تحضر إلا من خلال تمثلها التقريبي من لدن الممثل وهي الشخصية Le personnage، فيصبح التمثيل، على هذا الأساس، توليفا إلزاميا بين الممثل – الشخصية، وبالتالي، يصبح كل فعل تمثيلي هو عبارة عن وجود شخص Personne يمثل شخصية Personnage، مجندا لهذا الغرض كل إمكاناته الفيزيولوجية والذهنية والنفسية، وما تستدعيه منه على مستوى تلوين الصوت والجسد والشعور.

إذن، فالماثل أمامنا على خشبة المسرح هو عبارة عن صورة مشهدية Figure scىnique تحيل إلى شخصية درامية، تلتقي عندها كل العلامات الركحية التي تنتج خلال العرض من خلال حركاتها وتحركاتها وإشاراتها ومختلف علاقاتها بباقي الصور المشهدية (الممثلون) وبعناصر الفضاء المسرحي. لذلك كان الممثل محور العلامات المسرحية وتحولاتها وتشكلاتها، فالممثل «وحدة ديناميكية لمجموعة كاملة من العلامات، إنها تحمل ما يمكن أن يكون جسد الممثل وصوته وحركاته، وأيضا عدة أشياء من قطع الملابس حتى المنظر المسرحي..وعموما فإن الممثل يجعل المعاني تتمركز حوله، وقد يفعل ذلك إلى حد أنه بأفعاله يمكن أن يحل محل كل حوامل العلامات»(2). ولعله لهذه الاعتبارات ظل على امتداد التاريخ المسرحي الطويل يشكل العنصر المهيمن والمسيطر في التدرج المتغير للعلامات المسرحية. ولهذه الاعتبارات أيضا ظل التمثيل لسنوات عدة مثار نقاش وجدال دائبين بين مختلف الاتجاهات المسرحية وعلى امتداد الحقب المسرحية المتعاقبة، وخصوصا منذ التفجير

المباشر لقضية الممثل في القرن السادس عشر مع مؤلف دنيس ديديرو D.Diderot «مفارقة الممثل Le paradoxe sur le comédien» الصادر سنة 1773م، قبل أن تأخذ أبعادا في المعالجة والتصورات بحسب تعدد واختلاف الجماليات المسرحية، حيث التصور البارز لقسطنطين ستانسلافسكي القائم على الاندماج في الشخصية ومعايشة الممثل للدور لدرجة التماهي، وبعده تصور مايرخولد القائم على تقنية وتمارين «البيوميكانيك»، ثم تصور غروتفسكي في إطار تجربة المسرح الفقير التي تمنح السيادة المطلقة للممثل في الفضاء المسرحي دون وسائط أخرى بما يمكن أن يمتلكه من قدرات بدنية، وهو التصور الذي انطلق منه أساسا يوجينيو باربا في إطار تجربة «الأودن» وأنثروبولوجية المسرح(3)، وحلم أنتونان آرطو بلغة ميتافيزيقية تحل محل الكلام، لا تتحقق إلا بما ينتجه التمثيل من حركات ذات دينامية تعبيرية تعوض قصور اللغة، ثم، طبعا، تصور بريشت في إطار نظرية المسرح الملحمي الذي أفرد للممثل الحيز الأكبر في برنامجه، دون أن ننسى تصور أوغيستو بوال A.Boal في إطار تجربة مسرح المقهورين التي استمدت أسسها من بيئة الفقر والقهر في أمريكا اللاتينية قبل أن تصبح تجربة رائدة تستهوي المسرحيين في العالم كله... وعلى تعدد هذه التصورات وما أفرزته من نظريات في التمثيل، فإن أهم جدل طرحه الممثل هو بين منهجين رائدين: منهج ستانسلافسكي ومنهج بريشت، فإذا كان الأول يعتبر الممثل فنانا يتماهى مع الشخصية لدرجة التوحد مركزا على التعبير الداخلي والمُرْتكَز السيكولوجي بهدف التأكيد الإيديولوجي، فإن بريشت يرى الممثل مجرد عامل وراو، يباعد بينه وبين الشخصية التي يعرضهاً لدرجة التفكيك مركزا على التعبير الخارجي ومراهنا على السياق الاجتماعي بهدف إثارة الجدل الإيديولوجي(4).

ولئن ظل النقاش مستمرا في مجال التمثيل بين النظريات والتصورات التي أفرزتها الجماليات المسرحية، فإن هناك شبه إجماع على أن الممثل يشكل بؤرة العمل المسرحي وقوامه الأساس، من حيث كونه جوهر اشتغال كل العلامات المسرحية، ومن حيث كونه يتمظهر في أكثر من مجال انطلاقا من التعددية الوظيفية La polyfonctionnalité التي تميزه. فوظيفته الأساس هي تمثيل شخصية درامية خيالية بطبعها، وتقريبها من ذهن المتلقي بكل ملامحها وأبعادها والأفعال الملتصقة بها. وهذه الوظيفة التمثيلية Représentative تستدعي وظائف أخرى تتساوق معها، في مقدمتها الوظيفة اللعبوية Ludique لأن التمثيل لعب لإبراز سلوك وأفعال الممثلين في إطار العرض المسرحي وهدفه الموضوعاتي، واللعبُ التمثيلي يقدم لنا الصورة المشهدية (الممثل ــ الشخصية) بمظهر يجمع بين السمات الطبيعية التي يمتلكها الممثل/ الشخص والسمات الاصطناعية التي تفرضها الشخصية، ونحصل بالتالي على مجموعات متعددة من السمات الطبيعية والسمات الاصطناعية بحسب تعدد الممثلين في العرض الواحد، بل، أيضا، على مستوى الممثل الواحد بحسب تعدد المواقف والحالات. وهذا يفرز لنا وظيفة أخرى في التمثيل وهي الوظيفة الجمالية Esthétique التي تحصل تلقائيا من هذا المزج الإلزامي بين السمات، التي تتعدد من العلامات التي ينتجها التمثيل، غير أنها تتضمن علامات دالة تحمل معاني لها ارتباط وثيق بالوظيفة التمثيلية، وتتضمن أيضا علامات اعتباطية غير دالة Insignifiants تمس بشكل مباشر حاسة الإدراك عند المتلقي، وتلامس لذته Son plaisir، أي أنها علامات تحمل الفرجة والمتعة ولا تقدم، بالضرورة، المعرفة، خاصة ما تقدمه الكوريغرافيا La chorégraphie والتعبير الجسدي L'expression corporelle من رقصات ولوحات تعبيرية تنتج جمالياتها بالرهان على المتعة البصرية قبل المعرفة الذهنية، وفي هذا الإطار يبرز الاهتمام بالجسد باعتباره مكونا جماليا بعد أن كان لمدة طويلة مادة للتفكير الفلسفي. وتبقى الوظيفة الأخرى للتمثيل هي الوظيفة الفضائية Spatiale التي تفرضها الوظيفة اللعبوية من حيث كون لعب الممثل يستدعي اختراقا للفضاء وإنتاجَ علاقات متحولة به في حجمه وأبعاده، وعلاقات بالأشياء الركحية Les objets scéniques التي تشغله.

وعلى الرغم من هذه التعددية الوظيفية التي تميز عنصر التمثيل، فإنه يمكن اختزالها في وظيفتين مهمتين هما: الوظيفة التمثيلية التي عن طريقها يحيل الممثل إلى الشخصية الدرامية، ثم الوظيفة الجمالية التي تدعم البعد الإبداعي والفني للوظيفة السابقة حتى لا تكون ميكانيكية في دلالتها على الشخصية التي تجسدها، ومن منطلق هذا البعد الجمالي للتمثيل تستطيع الوظيفة التمثيلية أن تمارس فعاليتها دون أن تكون جافة أو تقريرية. فهي (أي الوظيفة التمثيلية) توكل إليها مهمة تحديد جنس الشخصية الدرامية وسنها، وخصائصها الفيزيولوجية والذهنية والنفسية، ودورها في الحركة العامة للعرض، وعلاقاتها بباقي الشخصيات والفضاء والأشياء. وهي مهام تبدو تفصيلية وتقريرية إن لم تستدع قناةً جمالية لتصريفها، من هنا أهمية الوظيفة الجمالية التي تتمم مهمة الوظيفة الأولى بأن تنتج لنا شخصية معرَّفة بلباسها، والبرنامج الإشاري الذي تشكله، وعلاقاتها بالفضاء وعناصر الديكور، وبما تقول وتسمع وهي تحاور، وبما تقوم به من أفعال وردود أفعال. وبهذا تكتمل الصورة المشهدية La figure scénique/ الممثل، ويتحقق التناغم المفترض بين ثنائية ممثل ــ شخصية(5).

وإذا كان الرهان على الممثل في الرؤية التقليدية باعتباره مجرد حامل للحوار Un support de dialogue، وبالتالي، حصر أهميته في قدرته على تبليغ ما يقوله بطريقة شعارية أو خطابية، قادرة على التأثير في المتلقي وتحميسه. فإنه في التصور الجمالي أصبح من المفترض والمفروض أن يتطور التمثيل، بدوره، ليكون مسايرا للجهود المبذولة على مستوى الفضاء والتقنيات، وهو ما استطاعت أن تؤكده وتحققه بعض الفرق المسرحية التي اهتمت بعنصر الممثل من منظور حديث يعتبره الحامل الأساس لكل العلامات المسرحية، سواء التي تصدر عنه أو التي تلتقي عنده، انطلاقا من قدرته على الدينامية المستمرة لضبط إيقاع العرض، ومن تشكلاته المتعددة التي تجدد حضوره وتقويه على خشبة المسرح، وفي عين المتلقي ووجدانه.

ويمكن تمثل تمظهرات جمالية التمثيل في العرض المسرحي من خلال مجموعة من التجارب التي اجتهدت في هذا المجال. وفي مقدمتها التجارب التي اعتمدت تقنية التمثيل داخل التمثيل، وأيضا من خلال الاهتمام بالجسد والمراهنة عليه في تأسيس الفرجة البصرية، وهو الاهتمام الذي قاد إلى توظيفه بقوة في الحضور حتى يملأ الفضاء الفارغ أو التجريدي الذي يختاره العرض إطارا فنيا. فلا يكتفي التمثيل بالتعبير والدلالة، سواء عبر التشكيلات الجسدية أو اختزال ما هو لفظي، بل يتم اعتماد التمثيل أداة في بناء الجهاز السينوغرافي للعرض عبر الملابس. وما كان يمكن أن يتأتى له ذلك دون هذا الوعي الجمالي الذي يقف خلفية في التشكيل من خلال الكوريغرافيا والتعبير الجسدي بمظاهره المختلفة سواء الراقصة أو المتشكلة عبر الكتل والتكوينات أو المبثوثة على الخشبة بمنظور التوازن أو السيمترية.

ولكن، وعلى الرغم من هذا الانتباه إلى الجسد والتعبير الجسدي باعتبارهما مكونين جماليين، تجدر الإشارة إلى أنه في كثير من الأحيان تم التعامل مع الكوريغرافيا ــ في المسرح العربي على الخصوص ــ باعتبارها موضة مسرحية، فسعت مجموعة من العروض إلى توظيفها بشكل يسيء إلى العمل المسرحي أكثر مما يخدمه، إذ تبدو مقحمة ومجانية ولا تمتلك أي استخدام وظيفي سواء على المستوى الدلالي أو الجمالي، هذا إذا كانت لوحات مضبوطة ومنسقة، لأنه في الغالب تكون الموسيقى في واد والحركات في واد آخر، أو أن كل ممثل يقدم حركة بالشكل الذي يحلو له دون أدنى تناغم مع باقي حركات الممثلين الآخرين... وهكذا.

الهوامش والإحالات:

(1) عن إلين أستون وجورج سافونا: المسرح والعلامات، ت: سباعي السيد، إصدارات مهرجان المسرح التجريبي، أكاديمية الفنون، القاهرة 1996، ص 148.

(2) نفسه، ص 144.

(3) أنظر بياتلي (قاسم): دوائر المسرح: تجربة الأودن وأنثروبولوجية المسرح، دار الكنوز الأدبية، بيروت ــ لبنان 1998.

(4) عن المسرح والعلامات، م.س، ص72.

(5) أنظر

VIGEANT (Louise): La Lecture du spectacle théâtral – Mondia Editeurs – Laval – Québec 1989– P:119 et P:164.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نشوة فعل القراءة

■عبد العزيز خلوفة

غالبا مايطرح السؤال التالي: ما العلاقة بين فعل الكتابة وفعل القراءة؟ وهل نسلم بأن القراءة «فعل بعد فعل» بمعنى أنه نص يأتي بعد نص، فيصبح استنطاقا في الزمن الحاضر لماض صامت؟ صحيح أن الأمر كذلك؛ لكن هناك أمورا أخرى، تتحقق لو ولينا وجوهنا صوب الآفاق البعيدة بحثا عن العلا قات الممكنة بين النصين.

إن القراءة ظهرت كفعل من الدرجة الثانية، غايتها الأساسية أن تتلبس فعل المبدع الذي هو فعل من الدرجة الأولى. فكل ما يتضمنه الأثر الأدبي من قيم وبنية وثقافة وحياة اجتماعية وإنسانية ولغة وأسلوب، هي التي تشغل بال القارئ.

ولا أرى مكانا في هذا العالم لفعل الكتابة دون فعل القراءة، الذي يخرج هدا الإبداع من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل لأنه «لن يستطيع العمل اكتشاف حقيقة النوعية الخاصة به إلا بوجود القارئ الذي يستطيع المشاركة في المغامرة الروحية كفاعل العمل»1.

إن القارئ يحس بمسؤوليته التاريخية أمام النص الإبداعي الأم، لأنه يعلم أنه صاحب الرأي الفيصل لوجود نص أو عدمه، فلا قيمة لنص دون قراءة نقدية رافعة من + نه.

ولهذا فمن الضروري التحلي بالموضوعية التي نرى فيها تفسيرا وتبريرا لانطباعات القارئ، يعني تقديم حجج صارمة يستطيع الغير مناقشتها، وذلك لأن الأهواء والأذواق والتحكمات المغرضة لا يمكن أن تنجح في تبرير ذاتها بحجج موضوعية يقبلها الغير.

ومن ثم، فعلى القارئ أن يكف عما تدفعه إليه عقائده الخاصة من تشويه العمل الأدبي المنقود وموقف كاتبه، وأن ينحى ذاته وعقائده الشخصية أثناء رسمه لهذه الصورة حتى لا يشوهها، وهو ما يراه جوستاف لا نسون بخصوص أعمال «فولتير» و «بوسويه» فقد أوجب على القارئ «أن يقدم لنا أولا صورة أمينة للكاتب المتحرر المفكر "فولتير". وأخرى مماثلة للكاتب الديني "بوسويه"على أن يناقش بعد ذلك أو يهاجم كما يشاء آراء "فولتير" أو آراء "بوسويه". وكل ما نطلبه منه هو أن يعزل معتقداته الخاصة عن العمل الأدبي الذي ينقده حتى لا يشوهه.»2

ومن اللازم أن لا يطمس القارئ حقائق وقيم ما تضمنته الكتابة، لأن هذا يتعارض مع الروح العلمية السليمة، وبالرغم من أن فعل القراءة ليس علما وله مناهجه الخاصة المختلفة عن مناهج العلم الوصفي. إلا أنه ككل نشاط إنساني آخر يجب أن يخضع للروح العلمية، وروح الدقة والنزاهة وتحري الحقيقة وعدم الانسياق مع الهوى.

ولهذا السبب أمسى من الضرورة رفض المقاييس الجاهزة، وإقصاء أشكال الهيمنة والمصادرات القبلية والتقسيمات التعسفية، وتثبيت المفاهيم والنظريات وتحولها إلى قوالب جامدة منغلقة، تصبح أدوات سلطوية، بل لابد للقارئ من أفعال الاختيار الإرادي الواعي، والمشاركة في الانفتاح على إمكانات لا تتحدد بالمتقن الجاهز أو السلبي المستهلك.

وبناء على ما ينبغي أن يكون، لا تكتسب القراءة أهميتها من اكتشافها لعلاقات العمل الفني وإضاءته فحسب، وإنما تكون لفعل القراءة إشعاعات ذاتية تنبثق مما يحمله من حنين لطرح أسئلة يراد لها الأجوبة. والعلاقة بين القارئ والنص – على حد تعبير ياوس – علاقة جدلية إذ إن القارئ يتخذ من العمل الفني مادة أولية لبحثه، يقوم بتحليلها وردها إلى منابعها الأولى، ولأنه يتحرك أيضا في بحثه داخل إطار علاقات مبدع النص بالعالم، فهو خلال عملية تفكيك النص وإعادة تركيبه، يدخل طرفا فاعلا في إعادة تشكيل هذه العلاقات، وطرحها طرحا جديدا في نص نقدي،كما يضيف عمقا جديدا للنص الأول، يتمثل في علاقات القارئ نفسه بالعالم.

وعلى حين تتعدد القراءات النقدية، فإنها تختلف في عمق الإضافة، ويتوقف الاختلاف على وعي الناقد بعملية التلقي، والموقع الذي يتخذه إزاء النص الذي يتناوله، فهناك على سبيل المثال ما يمكن أن يسمى بالقراءة «الاستنساخية»، التي يحرص على أن يكون التلقي بأكبر قدر ممكن من الأمانة، وتكتفي بالوقوف على حدود التلقي المباشر والخضوع للنص، لكن هذه القراءة ذاتها لا تخلو كما يرى محمد عابد الجابري «أو يمكن أن تخلو من التأويل، وإنما تخلو من الوعي بما تقوم به من تأويل».3

وهناك قراءة أخرى هي القراءة «الاستنطاقية»، التي تسهم بوعي في إنتاج وجهة النظر التي يحملها أويتحملها الخطاب، ويتطلب هذا النوع من القراءة شحذا لإرادة القارئ ولقدرته على البناء. وكما يرى فولفغانغ إيزر فالقراءة «ليست عملية بسيطة تكتفي بمسح السطور، إنما المرغوب فيه هو سد الثغرات، وملء البياضات، ومتى سد القارئ الفراغات بدأ التواصل»4

ومن خلال عملية تحليل الأفكار وتركيبها يمارس القارئ أفعال الاختيار؛ فتتقدم أفكار بعينها، وتتراجع أفكار غيرها أو تبرز جوانب، ويخفت الضوء المسلط على جوانب أخرى، حتى تصل في نهاية الأمر إلى بناء جديد لأفكار العمل الفني، ولطريقة التعبير عن هذه الأفكار، ويتفاوت البناء في تماسكه وقدرته على الكشف، كما تتفاوت كيفية البناء في كل قراءة جديدة، ويقتضي حفز إرادة القارئ وإطلاق أفعال الاختيار والممارسة الواعية، رفض آليات طرق التفسير المألوفة، والوقوف عند تخوم التلقي المباشر، ومشاركة القارئ في إعادة تشكيل العمل الفني، وهي مشاركة لا تتوقف على إرادة القارئ وحدها وإنما تتطلبه جماليات الفن ذاته عندما تقوم على رؤيا مركبة للوجود، لا تصلح نظرة أحادية خاضعة للنص لفض مغاليق أسراره.5

كذلك، لأن العمل الفني لا يقوم إشباعا لرغبات القارئ، أو يداعب أمنيات غير محققة لديه، وإنما يساعد القارئ على تحديد قيمة، وربما يكون باعثا على استثارة رغباته، أكثر من كونه يحقق رغبة ما عن طريق آليات تجربة ينوب عنه فيها شخص آخر.

وبلغة أوضح فالقيمة لها دور رئيسي في إبداع الأثر الأدبي ونقده، إذ إن العلاقة بين القارئ والأثر الأدبي هي علاقة قيمة؛ لأن هذه العلاقات جميعا سواء أكانت نفسية أم اجتماعية أم ثقافية؛ وإن كانت تقوم بدور كبير في النظر إلى الأثر الأدبي ونقده، غير أنها تظل ترى من خلال منظار القيمة وحدها.6

ولكن، أية قيمة هذه؟ إن الكثيرين لن يترددوا في أن يقولوا: إن الجمال هو القيمة التي يتوخاها صاحب الأثر الأدبي؛ وهي التي يبحث الناقد الأدبي عنها في الأثر الأدبي، في سبيل الانتهاء إلى تقويمها لما هو أثر أدبي، غير أن هذا لا ينطوي على الحقيقة كلها؛ لأن الجمال في الأثر الأدبي يظل القيمة البارزة الطاغية على كل شيء. وفي نفس السياق، يرى لوكاتش أن «كاتب المقال (يقصد المقال النقدي) مثال خالص للبشير بمن يأتي بعده؛ إنه يقوم بالإعداد لثورة جمالية يكون من نتائجها، وفي هذا وحده مفارقة ساخرة، أن يصبح الناقد في موقع هامشي»7

وخلاصة القول، يصبح فعل القراءة إبداعا، مثله في ذلك مثل أي عمل إبداعي: أعني وجود الإحساس، نشوة الاكتشاف، ذلك الضوء المباغث الذي يغمر الأشياء، فيجعلها تضيء بدلالة مفاجئة، تمثل حقيقة إنسانية أكثر عمقا، إنني لهذا السبب، أعتبر القراءة سلوكا ملازما للكتابة، بل هي الكتابة في حد ذاتها. بمعنى آخر فالقارئ والكاتب شريكان في فضل أي عمل إبداعي خالد.

الهوامش

1- بحوث في القراءة والتلقي ترجمة محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري حلب، ط1 1988 ص18

2- الأدب وفنونه. محمد مندور دار نهضة مصر للطباعة والنشر ص 131

3- النص نحو قراءة نقدية إبداعية لأرض محمود درويش، اعتدال عثمان، مجلة فصول المجلد الخامس العدد 1! 1984 ص 193

4- فعل القراءة. نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)، فولفغانغ إيزر. ت حميد لحميداني، الجيلالي الكدية. منشورات مكتبة المناهل مطبعة النجاح الجديدة الدار البيضاء. 1995 ص 101

5- النص نحو قراءة نقدية إبداعية لأ رض محمود درويش، ص 192

6- ما وراء النقد الأدبي. تيسير شيخ الأرض مجلة الفكر العربي. العدد 25. 1982 ص 111

7- النص، نحو قراءة نقدية إبداعية لأرض محمود درويش، اعتدال عثمان، ص 191

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

لحظة تفكير

■ د.الطيب بوعزة

من رحم السؤال ولد!

..لأن للسؤال قدرة مدهشة على استفزاز فعل التفكير وحفزه على التأمل والنظر؛ ولأن الأجوبة الجاهزة لا تنتج مفكرين، بقدر ما تُنَوِّمُ العقل وتجمد اقتداراته، ولد من رحم السؤال عقل متوقد نقاد تجرأ على إدخال النسق الثقافي البشري بأكمله في تجاويف علامة استفهام تشكك في قيمته وجدواه بالقياس إلى النسق الطبيعي!

أجل كل شيء حدث بسبب سؤال من بضع كلمات، ملقى في جريدة! إذ بمجرد قراءته انقلبت حياته، وتحول الى شخص آخر! حدث ذلك في أحد أيام شهر أكتوبر من عام 1749م.. كان سائرا في شارع فانسين متجها الى سجن دونجو، حيث كان صديقه الفيلسوف ديدرو مسجونا. لكن وهو يخطو في الطريق أخذ يتصفح جريدة «ميركور دو فرانس»، فاستوقفه في إحدى صفحاتها إعلان عن مسابقة فكرية من أكاديمية ديجون تستكتب فيه جمهور القراء والمثقفين للجواب على سؤال: «هل أدى تطور العلوم والفنون الى إصلاح الأخلاق أم إلى فسادها؟».

ملك السؤال عقله ووجدانه، فتزاحمت في ذهنه ألف فكرة؛ حتى اضطر من ثقلها الى الجلوس تحت ظل شجرة من أشجار السنديان التي كانت تزين وتظلل قارعة الطريق، وأخذ قلم رصاص وبدأ في كتابة مسودة جوابه.

كانت له عادة غريبة في الكتابة، حيث كان يشعر بأنه لا يفكر إلا وهو يمشي! لذا نلاحظ أن مختلف كتبه كان أساسها التأملي ناتجا خلال تجوال في الغاب أو صعلكة على قارعة الطريق؛ حتى أنه كثيرا ما كان يقول: «لا يمشي رأسي إلا مع رجلي!».

عند وصوله الى السجن كان لا يزال تحت وطأة التفكير في ذلك السؤال المستفز؛ فلاحظ صديقه ديدرو شروده واستفهمه عن السبب، فأخبره بسؤال المسابقة، بل قرأ عليه تلك السطور التي كتبها تحت شجرة السنديان؛ فأعجب ديدرو بتحليل زائره للسؤال، وجوابه الغريب، وشجعه على المضي في بحثه، والتباري به.

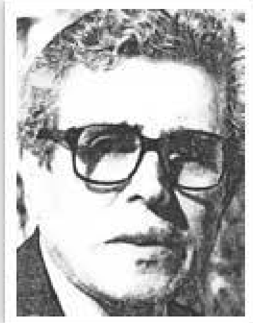
«عملت بإشارته، ودخلت المباراة. ومنذ ذلك الحين كتبت صك شقائي بيدي!».

كذا يقول مختصرا بداية الانقلاب الذي غير مجرى حياته، من كاتب نوتات موسيقية يعيش في هدوء مستلذا العزلة في كنف الطبيعة، إلى أحد أشهر فلاسفة عصر الأنوار الملاحق بالمحاكم، وانتقادات رجال الدين، وحجارة العوام الغاضبين!

إنها لحظة ميلاد كاتب، بل ميلاد أحد أشهر كتاب الأنوار، جون جاك روسو.

وعود إلى السؤال الذي استفز مخاضه، لقد كانت خلاصة جوابه عليه، هو أن تقدم العلوم والفنون أدى إلى فساد الأخلاق لا صلاحها! وفي صلب جوابه هذا تكمن فلسفته المستهجنة لتلك النقلة الأنثروبولوجية التي حدثت في صيرورة التكوين التاريخي للإنسان، فأخرجته من حالة الطبيعة إلى حالة الثقافة والمدنية.

إن الحيوان العاقل، يقول روسو، حيوان فاسد! بل هو «أغبى» الكائنات الحيوانية؛ لأنه استعمل عقله. والطريف أنه عندما أجاب في العام التالي على سؤال آخر: «ما أصل التفاوت الملحوظ في المجتمعات الإنسانية؟»، ضمَّن في جوابه نفس فكرته عن تمجيد حياة الطبيعة؛ غير أنه تجرأ فبعث بحثه «خطاب في التفاوت بين البشر» إلى أخطر وأشرس ناقد في عصره، أي إلى الفيلسوف اللوذعي فولتير، فما كان من هذا الأخير إلا أن رد عليه بقسوة وسخريته المعهودة: «لم يستعمل أحد فكره بقدر ما استعملته أنت لكي تجعلنا شبيهين بالبهائم. يشتهي الإنسان عندما يقرأ بحثك، أن يمشي على أربعة قوائم!»



■ الشاعر أحمد المجاطي

بنية السقوط والانتظار في ديوان «الفروسية» لأحمد المجاطي

■ حسن الرموكي

بوأ أحمد المجاطي – الذي توفي يوم 10 أكتوبر 1995 – مكانة مميزة بين الشعراء الرواد، ويشكل دون منازع رأس شعراء الحداثة في المغرب ورائد القصيدة الحديثة، والاقتراب من شعر المجاطي هو في العمق الاقتراب من القصيدة المغربية الحديثة في نشأتها وتطورها...، لأن الشاعر لم يواكب فقط التجربة الشعرية الجديدة في المشرق، بل عاصر مخاض هذه التجربة في أواخر الخمسينيات في المغرب.

فقد بدأ الشاعر الكتابة منذ الستينيات من القرن الماضي، متأثرا بجيل الرواد أمثال السياب وأدونيس وخليل حاوي وغيرهم، لقد كان المشهد الثقافي والسياسي في المغرب لا يختلف عن نظيره في المشرق كثيرا، فالواقع العربي كانت تتنازعه روح التغيير الرامية إلى الانعتاق والتحرر من التخلف والقهر والمجتمع السلطوي... ثم ما واكب ذلك من احباطات وانكسارات متتالية... نكبة فلسطين وهزيمة 1967... كل ذلك ساهم في توحيد الرؤى الشعرية عند جيل الرواد، رغم اختلاف مشاربهم وانتماءاتهم الاجتماعية والسياسية، في هذه الظروف ولدت القصيدة عند أحمد المجاطي خصوصا الخيبة التي أصابت المبدع الخارج من الاستقلال الواعد إلى الاستغلال الجاحد كما يقول الناقد الدكتور نجيب العوفي، فجاءت القصيدة لديه صك إدانة للمرحلة التي عايشها. ثم عربيا هزيمة 67 والتي شكلت شرخا مؤلما في جسد الأمة العربية، وكان من قدر الشعراء أن يتشربوا مرارة النكبة، فكانت قصائدهم مفعمة بالحزن والإحساس بالهزيمة، وقد عبر الشاعر عن ذلك في أحد حواراته بقوله: «كان لدي إحساس مرير واستشعار بالهزيمة...»1.

وأحمد المجاطي معروف كناقد متميز وباحث في مجال النقد الأدبي الحديث، فقد صدر له كتابان مهمان: أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث وظاهرة الشعر المعاصر، ويقوم الباحث الشاعر في هذين الكتابين بمراجعة دقيقة للعديد من القضايا والأطروحات المتعلقة بالشعر العربي الحديث، متسلحا بثقافة نقدية قديمة وحديثة وتمثل عميق للتراث الشعري العربي، هذا الوعي الشعري أتاح أن يتنبه إلى الأحداث وينفعل معها، ويقول الناقد نجيب العوفي عن كتابه أزمة الحداثة في الشعر العربي: إنه في تقديري أحد الكتب المتميزة والاستثنائية التي قاربت الحداثة الشعرية إن لم يكن الوحيد في هذا الصدد، لأنه يسبح ضد التيار ويضع الحداثة في قفص الاتهام 2

لكن رغم المكانة النقدية المتميزة لأحمد المجاطي فهو من الناحية الشعرية مبدع مقل، لا يكاد ينشر نصا شعريا حتى ينسى الناس أن هناك شاعرا اسمه المجاطي كما يقول عنه الروائي والكاتب عبد الكريم غلاب، لكن يعتبر نصه نصا ناضجا أسلوبا وأداء 3. فالشاعر لم ينشر إلا ديوانا واحدا بعنوان –الفروسية– صدر عن منشورات المجلس القومي للثقافة العربية سنة 1985، ضم قصائد كتبت بين 1962 و1977 عدا قصيدة –الحروف– التي كتبها سنة 1985، والديوان فاز بجائزة ابن زيدون للشعر من المعهد الإسباني عن أحسن عمل شعري بالعربية والإسبانية سنة 1985، يشكل ديوان الفروسية علامة فارقة في الشعر المغربي المعاصر ليس فقط بشهادة النقاد بل حتى المبدعون من الشعراء لأن المجاطي كان خبيرا بالشعر والنقد الأدبي الشعراء في ظل الأزمة التي عرفها الشعر العربي.

وعنوان الديوان جاء قصيرا، باعتباره عتبة أساسية للولوج إلى النص، فالعنوان يمدنا بزاد ثمين لتفكيك المتن الشعري، وتوقع أفق انتظاراته، الفروسية تحيلنا على الشجاعة والحرب والنخوة العربية... والمتلقي يستدعي عناصر ايجابية أخرى متعددة تاريخية ودينية... لكن عند قراءة قصائد الديوان نصطدم بأبعاد مأساوية حزينة، ذات إيقاع تراجيدي تهيمن على جل نصوص الديوان، إن السقوط والإحساس بالهزيمة ومرارة الذل التي تعيشه المدن العربية من جهة، وحب الشاعر لها من جهة أخرى يعطي للنص صورة صادقة لواقع قاتم، يقول: في قصيدة الخمارة التي ترمز ولاشك للوطن العربي:

امتدَّ بيني وبين الزجاجة / صوت المؤذنِ
إن العمائم تنبتُ كالفطر
مثلَ النجوم فوق كتفِ الجنرالاتْ
والسجون التي تملأ الرحب/بين الرباطِ وصنعاء
مثلَ الجسور التي نسفت خط بارليف
أين الطريق إلى جبل الشيخ.

وقصيدة الدار البيضاء تعكس تيمة السقوط

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

رغم استعارتها المعقدة فالعناصر تتعدد وتتضخم لتجمع في النهاية بين الدمعة والملح وبين الدواوين والصمت وبين البنادق والقتل.... فتصبح للدار البيضاء ضفاف كثيرة ويمتد سواد العيون ليشكل جسرا... يقول

يدونك ترحل من ذكرياتي
أمد سواد عيوني جسرا
وأنت على الضفة الألف مبحرة في السعالْ
وفي عشرات الرجال/ ومبحرةٌ يسقط النهر فيكِ
وتسقط كل البنادق قتلى
وتدخل كل الدواوين في زمن الصمتِ
والدمعةِ المالحه.

وفي قصيدة القدس التي كتبها سنة 1967 بعد الهزيمة المشؤومة، تبدأ القصيدة بمشهد حزين يطفح بالموت والخراب والحزن: وهو يتحدث عن القدس:

رأيتك تكفنين الريح / تحت عرائس العتمهْ
وتلتحفين صمتك / خلف أعمدة الشبابيك
تصيِّين القبور / وتشربين / فتظمأ الأحقابْ
ظمئنا / والردى فيك / فأين نموتُ ياعمّة.

وهذه الهزيمة والإحساس بالحزن ليست هزيمة القدس وحدها، بل هزيمة الوطن العربي من المحيط إلى الخليج يقول في نفس القصيدة:

جئت إليك مدفونا / أنوءُ بضحكة القرصانْ
وبؤس الفجر في وهرانْ
وصمتُ الربِّ أبحرَ في خرائب مكةٍ
/ أو طور سينينا
فأية غشوة نبضتْ بقلبي / في دم الصحراء
/ وأي رجاءْ

الشاعر لا يعترض على مشيئة الله، لكن المأساة تأخذ بعدا يفوق قدرة الشاعر على التحمل، وتبرز عجزه، المأساة أوسع رحابة من فضاء الشاعر، والحصار المضروب على القدس يجعل الوصول إليها محفوفا بالمخاطر:

وتشمخ في شقوق التيه، تشمخ لسعة العقربْ
وأكبر من سمائي / من صفاء الحقد في عينيّ
أيا بابا إلى الله ارتمى / أنت المبتغى.

فالظروف التي عاشها الشاعر في رحلته إلى الشرق حيث الغربة وفشل الوحدة العربية، ثم عودته إلى المغرب ليعيش مأساة أخرى تمثلت في الاجهاض الثوري الذي قاده المناضلون من أجل استقلال حقيقي، ففي قصيدته الرائعة – خف حنين– إشارة إلى قصة المثل العربي المعروف، رجع بخف حنين، الذي يلخص قصة حنين مع الاسكافي.. فالشاعر ورفيقه وهما ينطلقان ويحلمان بالنصر، فذلك لن يكون إلا وهما والطريق لن تؤدي إلا إلى الإخفاق بالرغم من الرغبة في تغيير واقع حال يقول:

نقضنا ظلّنا وعجاجنا/ والصخب والأكفانْ
وتمتمنا / بعون الله نبدأ أيها القنديل
مدادك منك / أنت الزيتُ والقرآنُ والإنجيلْ

ثم يواصل ليعبر عن هذا الإخفاق والرجوع بالخيبة كما هو الحال في قصة حنين،

ومرت حقبة وتصرمتْ أخرى/ونحن ندورْ
نبحنا الضب من سغب/ونمنا تحت ظلال الشيحْ
وما عزفت لنا الأوتار/غير قصائدٍ من ريحْ
فدوّمنا/ومَرّ بركبنا الإنسان/يمضغُ عظم ناقتهِ
وفي عينيه خف حنين/وكنا اثنينْ
فصار الصمتُ ثالثنا/ورابعنا دموعُ العينْ.

وفي هذا الديوان يتخذ السقوط والخيبة والهزيمة أشكالا متعددة للواقع الذاتي والواقع الموضوعي، هذه الأشكال تتجلى مثلا في صور الموت والهزيمة والحزن والغربة والانتظار والسكوت والشعر الذي لا يسعفه في وصف واقع الحال.

ولنعطي أمثلة لهذه الأشكال، في قصيدة – كبوة الريح – يقول:

على المحيط يستريح الثلج / والسكوتْ
رائحة الموت على الحديقه / تهزأ بالفصولْ
وأنت يا صديقهْ / حشرجة ودمعة بتول
ووقع أقدام على الطلول

وفي قصيدة –سقوط الحكمة في دار لقمان– يعبر عن صورة الهزيمة، فيقول:

أقرأ كل الحكمة القديمه
تخرج من أثوابها الصفراءِ
من محبرة الهزيمهْ.

وفي قصيدة –السقوط– يعجز الشاعر عن التعبير عن هذا الواقع وقصور الألفاظ عن مطابقتها للمعيش الذي يحياه، يقول:

أراقب الأمطارْ / تجف في الطوية الأمّارهْ
تسعفني الكأس ولا تسعفني العباره

وعن مدينة سبتة كرمز للوطن المسلوب من ارادته، يصبح المكان بركة للحزن والاضطهاد، مسروق ومستباح...

وأراك خمورا مهربة وعطورا وتبغا
وحين أراك على مدخل الثغر عاشقة غجريهْ
مضرجة تحت أحذية القوط،
لا حول للفتكة البكر فيك
ولا حول للنخوة العربية.

وفي قصيدة –من كلام الأموات– تبلغ المأساة حدتها وتصل إلى حدود الاستسلام والاعتراف بالتمزق والهزيمة،:

سأبقى ها هنا ظلا /على سفح الجدار
يلمني جزرٌ / وينشرني هدير الموجْ
ياويحي / تمزق كل شيء في يقيني
ما هدير الموج / ما الأنهارْ
أنا المنسيّ عند مقالع الأحجارْ.

وفي قصيدة الدار البيضاء كرمز لسجن كبير ومنفى يقول:

أنسج من صدإ القيد رايهْ /
من صدإ القيد مقبرة للحروف
ومحبرة للسيوف / وقيثارة للسجنْ
....
أسامر فيك رياح الأحبهْ / أسامر أمطارهمْ
في المنافي / وأشلاءهم في بطون الفيافي
وأنت على أشرعة الصمت / أغمضت عينيك.

الشاعر في هذا الديوان ينصهر في الوجدان الذاتي والجمعي لأمته بصدق معاناته في مرحلة الستينيات وما بعدها، وهي مرحلة تميزت بسقوط أحلام التحرر والهزائم العربية المتتالية، فجاءت قصائد الديوان انعكاسا لهذه الفترة، يقول عنه الناقد محيي الدين صبحي عن ديوانه: «لقد ظفر الشعر العربي الحديث من ديوان المجاطي بحلقة جديدة في السلسلة الذهبية التي شكلها جيل الرواد.. ويتبوأ المجاطي مكانته بين جيل الرواد... أما بالنسبة لشعراء المغرب العربي... فهو رأس الطليعة التي تستحق لقب شاعر.» 4

الهوامش:

- النصوص الشعرية من ديوان: الفروسية / أحمد المجاطي / سلسلة إبداع / العدد 2
منشورات المجلس القومي للثقافة العربية ط 1/ 1987

1 – شهادة للشاعر حول تجربته الإبداعية وردت في كتاب ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب محمد بنيس دار التنوير بيروت الطبعة الثانية / 1985 / ص 428

2 نجيب العوفي مساءلة الحداثة / سلسلة شراع /ع 5 يوليوز 1996 ص 43

3 عبد الكريم غلاب مع الأدب والأدباء دار الكتاب الدار البيضاء / ط 1 / 1975 ص 37

4 – محي الدين صبحي حداثة التراث وتراث الحداثة في شعر أحمد المجاطي
دراسة نشرت مع ديوان ديوان الفروسية ص163

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قسيمة الإشتراك

الإسم: ....
المؤسسة: ....
العنوان: ....
المدينة: ....البلد:
الهاتف: ....الفاكس:
البريد الإلكتروني: ....

+إشتراك لمدة سنة (12 عددا) إبتداء من تاريخ .... بقيمة ....
+قيمة الإشتراك:
*للأفراد داخل المغرب: 200 درهم، خارج المغرب (50 أورو)
*للمؤسسات داخل المغرب: 400 درهم، خارج المغرب (80 أورو)
+طريقة التسديد: ☐شيك بنكي ☐تحويل بنكي
☐حوالة بريدية
+إشتراك تشجيعي: ....
بواقع: ☐نسخة من كل عدد ☐نسختين من كل عدد ☐..............

*ترسل القسيمة مع شيك بنكي (بقيمة الإشتراك) في رسالة مضمونة، أو عبر رقم الفاكس مع نسخة من توصيل التحويل البنكي، أو عبر حوالة بريدية في اسم المدير المسؤول ياسين الحليمي، إلى عنوان المجلة.

د. منير الحجوجي

تحرير الأدب من تحرير تصور المعتقد «الديني» للأدب

لم تعد التقارير الرسمية وغير الرسمية تفاجئنا بأرقامها حول المستويات المتردية لاستهلاك المعرفة بشكل عام والأدب بشكل خاص بالمغرب.. ولم نعد بحاجة لدراسات إحصائية محترفة -على أهميتها- حتى نقف على هذا المظهر الخطير من مظاهر تخلفنا العام.. يكفي أن نقوم بجولة عابرة في أية «مدينة» مغربية (نحن نعلم أن من شروط المدينة بالمعنى اليوناني الخالد انخراط سكانها في قضاياها، وهذا الانخراط لا يمكن أن يتم ويترسخ إلا بالوعي القوي بتلك القضايا، وهذا الوعي لا يمكن أن يتحقق ويتطور، بطبيعة الحال، إلا بالاستهلاك الصبور والشاق لما يغذي الوعي أي المعرفة بمختلف فروعها)، قلت إن جولة على الأرجل لمدة ساعة بين «شوارع» تجمع «حضري» مغربي تكفي لنكتشف هول فضيحتنا الحضارية: قد نمر في «الشارع» الواحد على عشرات المحلات التجارية وعشرات المقاهي والتليبوتيكات والساحات التي لادور لها غير استقبال الأزبال من كل حدب وصوب..الخ ولن نجد، في قلب كل هذا المسخ الإسمنتي، شبح، مجرد شبح مكتبة أو فضاء للقراءة.. لا يمكن أن نفهم من هذه الملاحظة السوسيولوجية الأولية إلا شيئا واحدا: لقد اختار المغاربة أفقهم في الحياة، وهذا الأفق هو الجري وراء الحاجات البيولوجية الفورية (الحقيقية منها والوهمية) على حساب حاجاتهم الإستراتجية، ومنها الحاجات المعرفية التي يصعب على أي شعب أن يحقق أي تقدم تاريخي دال ما لم يطفأ ظمأه منها..

يحتل الأدب موقعا «متميزا» داخل خريطة الإفلاس هاته.. ونحن لا نحتاج لبذل المجهودات الخارقة حتى نتأكد من هذه الحقيقة/الفضيحة.. يكفي الإنصات إلى بعض التعابير الشعبية المغربية المتداولة.. أولها التعبير «الخالد» من أن الأدب لا يعدو أن يكون «هدرة خاوية» لا يمكن أن تفيد في حل المشاكل الحياتية الضاغطة.. وعندما تلح على البعض في ضرورة القراءة الأدبية والفنية بالنظر إلى أنها تصقل الذوق وتهذب النفس وتنمي المقدرات الفكرية وتوسع من الرؤية العامة للعالم غالبا ما يتم صفعك بالرد الشهير: «أش خاصك العريان، الأدب أمولاي»، أو أيضا «ما تكافينا حتى مع الخبز بقانا غير نقراو الروايات لي كاتعاود على السحاسح»..

هدف هذه الورقة المقتضبة هو التوقف عند السبب البنيوي العميق الذي يعيق قراءة الأدب بالمغرب، والذي قليلا ما ننتبه إليه وإلى خطورته، سبب لايرتبط بالضرورة بعنف وضغط اليومي كما تمت الإشارة إليه..

ما أريد قوله هنا هو أن الأوضاع المادية (الفقر، الجوع..) لا يمكن أن تفسر لوحدها رفض بل كره بل كفر المغاربة بالأدب.. أعتقد أنه يجب البحث عن جذور ذلكم الكفر في مكان آخر.. فعندما نلقي نظرة خاطفة على الرسائل التي يحملها الأدب والفن عموما فسوف نجد أنها «تتعارض» جذريا مع مجموع المعتقدات «الدينية» المؤسسة والموجهة الأولى لوعي الغالبية الساحقة للمغاربة.. ما هذا الذي يحمله الأدب (الجيد) ويتعارض مع «معتقدنا» الواعي/اللاواعي؟ إنه باختصار دعوته ونزوحه إلى التجريب خارج المسلمات والمنطلقات «الدينية المحسومة»، وبعيدا عن الضوابط «الأخلاقية الواضحة»، وفي ماوراء الخطوط والآفاق الوجودية «المرسومة».. في مقابل هذا، يتقدم المعتقد «الديني/الأخلاقي» -على الأقل كما هو مستدخل لدى أغلبيتنا- كـ«تجربة» واضحة ونهائية في المنطلقات والضوابط والآفاق.. لذلك أتصور أن من يولد وفي لسانه/عقله كما هو حال المغربي كل أو مجمل الأجوبة الأساسية على كبرى أسئلة حياته وموته سيكون من الصعب جدا عليه أن يشعر بأية رغبة ذاتية قلقة في التوجه صوب نصوص (أدبية أو غيرها) تروم إعادة صياغة أو على الأقل إعادة التفكير في تلكم الأجوبة والثوابت «الخالدة»..

إن المطلوب لفك هذا التعارض الفعلي والخطير بين برنامج الأدب المفتون باكتشاف الجغرافيات الجمالية والوجودية المجهولة، وبرنامج المعتقد «الديني» كبرنامج وظيفته الأولى حراسة الثوابت وتأبيدها، هو التمييز بين الدين الأول الذي هو هنا الإسلام كأفق توحيدي-تحريري كوني وخالد من جهة، والدين الذي حوله البشر إلى آلة ضخمة للكبح والترويض والمصادرة، مصادرة كل فعل فكري أو فني تحريري.. في الواقع، إن ما يتعارض مع الأدب ليس هو الدين، ولكن رؤية البشر «الدينية» (وبشكل أدق المغلفة بالمقولات الدينية) الكارهة للتجريب والتحرر (الأدبي وغيره).. في العمق، لا وجود لأي تعارض أساسي بين نص لبورخيس يفكك فيه تيه الإنسان المعاصر، وآية كريمة تحكي قصة التباسات الحياة الفردية والجماعية حتى في قلب التجربة الإيمانية.. لذلك سيكون من الجميل جدا لو يناقش أستاذ مادة التربية الإسلامية مثلا قصة قصيرة لبورخيس أو شذرة تأملية لبيسوا- حتى أخذ أمثلة «راديكالية»- مع تلامذته في حصة حول الإيمان مثلا، ليس بهدف التشهير بهما، ولكن بهدف وضعهما في مواجهة مقارنة متفاعلة بقوة مع الآية الكريمة.. إن في الأمر، وعلى العكس من التصورات المنفعلة والمتسرعة، اغناء استراتجيا للأفق المعرفي/الإيماني العام للتلميذ والتلميذة بشكل عام.. لا أرى حلا آخر لمأزق استهلاك الأدب غير هذا.. وتظل الجهات المنتجة لخطاب «الحداثة والديمقراطية» مسؤولة عن الدفع بالأمور في هذا الاتجاه، في أفق ردم هذه الهوة بين «الدين» والأدب، بل وبناء مصالحة غير مسبوقة بينهما، تماما كما كان الأمر أيام عز الفكر الإسلامي، أيام الجاحظ والمعري والتوحيدي وقريبا منا الكواكبي وعبده والعقاد وطه حسين وخليل عبد الكريم وخليل أحمد خليل والعروي وغيرهم كثير..

أتذكر أنه عندما كنا نخرج ونحن طلاب بالثانوي من حصة التربية الإسلامية إلى حصة الأدب العربي أو الفلسفة أو التاريخ كنا نحس كما لو أننا كنا نسافر إلى كواكب أخرى بعيدة جدا ومختلفة جدا عن كوكب المغادرة.. لقد كان كل أستاذ قابعا في جحره المظلم الدفين غير مبال بما يقوم به الأساتذة الآخرون.. وهو ما جعلنا نتصور بل ونؤمن بأن لا علاقة للدين بالأدب، ولا للتاريخ بالفلسفة، ولا لهذه الأخيرة بالرياضة.. كانت لهذه البداغوجيا مخلفات مدمرة على تكويناتنا، ومنها أننا أصبحنا نفكر من داخل ابستمولوجيا تقطيعية تجزيئية كان من المستحيل معها على أي كان أن يتصور، مجرد تصور، وجود روابط- وهي حقيقية- بين الدين والأدب والتاريخ.. لذلك يبدو لي من المهم جدا، من الناحية الابستمولوجية العامة، تفجير الحدود بين المعارف والتخصصات.. من المهم جدا أن ندفع الطلبة إلى اكتشاف ما يوحد أو على الأقل ما يتكامل خلف الشتات الظاهر للمعارف.. هذا لايعني أن نقيم المساواة الجذرية بين المعارف، كأن نعتبر الدين مثلا معرفة «دنيوية» مثلها مثل السحر أو الطب أو الشعر كما يفعل الابستمولوجيون الفوضويون مثل فايارند أو كاسطيناذا.. ما أريد قوله هنا هو أنه لابد من الوعي بضرورة الحوار الخلاق بين المعارف.. فهذه إستراتجية أخصب وأنفع بكثير من أي تقوقع أكاديمي تافه ومفقر في النهاية للمعرفة وللذوات المعنية الأولى بها..

ARCHIVE http://archivebeta.sakhrit.com

ما حقيقة العلاقة بين العربية والفارسية؟

■ رشيد يلوح*

مقدمة:
لاشك أن التقسيم القائل بوجود أدبين وثقافتين عربية وفارسية قد وجد في البداية لضرورة منهجية، ثم تحول شيئا فشيئا إلى تقسيم تاريخي ومدرسي، وبحكم مؤثرات عدة أخذت عند الكثيرين بعدا عرقيا وسياسيا ومذهبيا، وجدنا أنفسنا أمام معضلة ما كانت لتكون لولا الانحراف الذي حصل في المقدمات.

لا يختلف إثنان حول حقيقة وطبيعة الاندماج الذي حصل بين المعطيات الثقافية العربية والفارسية، وبلا مبالغة يمكن اعتباره أكبر اندماج حصل بين ثقافتين في تاريخ الحضارة الإنسانية، بالنظر إلى مدته الزمنية وعناصر وتماسكه وإبداعه وحيويته..

يسمونه تداخلا وانصهارا، وأحيانا روحا حلت حلت في جسدين، وسماه البعض جناحان لطائر واحد، والآخرون عملة واحدة بوجهين...هكذا عبر الناس عن حال هذين الأدبين الذي أهدى كل منهما وجوده للآخر..

ويعلم الجميع أن الإسلام، هذا الدين العظيم هو كيمياء هذا الحال، حيث نقل وجود أهل بلاد فارس بكل أبعاده الثقافية والاجتماعية إلى واقع جديد..ولعل قولة الصحابي الجليل ربعي بن عامر الشهيرة قد كشفت بوضوح ماهية ذلك الكيمياء العجيب، عندما صدح في بلاط رستم بقوله: «الله ابتعثنا لنخرج من شاء من عبادة العباد إلى عبادة الله ومن ضيق الدنيا إلى سعتها ومن جور الأديان إلى عدل الإسلام». وبعد دخول بلاد فارس في دين الله، شيئا فشيئا بدأت ثقافة جديدة تبرز هناك نتيجة لولادة إنسان جديد.

نحن إذن أمام ثقافة إسلامية، في حقيقتها العميقة ليست بفارسية ولا عربية، تكتنز من عناصر الفارسية والعربية الكثير، لكن هويتها وعمقها إسلامي محض، نمت وامتدت جذورها وأغصانها في جو الدولة الإسلامية والمجتمع الإسلامي والحياة الإسلامية التي جمعت العربي والفارسي والتركي والرومي والأفريقي والأمازيغي وهكذا..قد يصعب علينا تذوق هذا الحال الحضاري في زمننا هذا، لكن بكل تأكيد كان الأمر تحصيل حاصل حينئذ..

وعلى هذا الأساس يعتبر التقسيم الرائج حاليا وأحيانا بحمولات سلبية أمرا غير علمي وغير دقيق، وهنا لا أقصد تحييد المميزات الذاتية عند كل طرف، لكنني أقصد إذابة تلك الجدار الكبير العريض الذي بني بين الضفتين..خاصة في عصرنا الحالي، وبالضبط منذ بداية القرن العشرين، مع انتشار وباء الأفكار القومية وتمجيد الوطنية والخصائص العرقية..

عثرت على نص من القرن الثاني الهجري ورد في (البيان والتبيين) للجاحظ، وفيه استغرب لقوة التزاوج الذي حصل في لسان القاص موسى بن يسار الأسواري حين وصفه قائلا: (كان من أعاجيب الدنيا، كانت فصاحته بالفارسية في وزن فصاحته بالعربيّة، وكان يجلس في مجلسه المشهور به فيقعد العرب عن يمينه، والفرس عن يساره، فيقرأ الآية من كتاب الله ويفسّرها للعرب بالعربيّة، ثم يحوّل وجهه إلى الفرس فيفسّرها لهم بالفارسية، فلا يُدرى بأيّ لسان هو أبين. واللغتان إذا التقتا في اللسان الواحد أدخلت كل واحدة منهما الضيم على صاحبتها، إلاّ ما رووا من لسان موسى بن يسار الأسواري) البيان والتبيين، 1 / 234.

إن إحصاء الأمثلة والأدلة على انصهار الثقافتين العربية والفارسية في بعضهما البعض، أمر صعب للغاية، نظرا لكثرتها وتوافرها، لكنني سأحاول في عجالة، الإشارة إلى نموذجين يقربان هذا البناء الفريد من الاندماج الثقافي العالمي. وهما: الملمعات والقصة، في كل واحد منهما سيظهر لنا مدى وعمق التداخل بين الفارسية والعربية.

1 / الملمعات:
الملمعات في الأدب الفارسي هي تلك القصائد التي تستدعي أبياتا باللغة عربية أو أنصافها لتشرح مضامين سابقتها الفارسية أو العكس، ومن ذلك مثلا ما أنشده الشاعر العارف عبد الرحمان الجامي الذي عاش في أواخر القرن التاسع الهجري، إذ يحمد الله سبحانه وتعالى، ثم يشير إلى أنه لا فائدة من كثرة الكلام والأفضل له السكوت، يقول الجامي:

بيت الحكمة

■ نصر الأسمر

الترجمة و«اليد الثانية»

في التعليم الجامعي والأدبيات الإعلامية، هناك شبه تحقير وتنقيص من عمل المترجم ومن جدوى الترجمة. لا زالت «العقيدة المهيمنة» تعلي من كعب النص «الأصلي الكامل المكتمل» وتحط من قيمة الترجمة «الخائنة الناقصة المشوهة». لم تصل الترجمة بعد لتصبح عملا محترما ومعترفا به في الأوساط الجامعية والإعلامية، اللهم ترجمة الوثائق الرسمية المؤدى عنها لاعتبارات إدارية ووظيفية شخصية أو عائلية.. ما زال ينظر لعمل المترجم كشر لا بد منه. نسمع ونقرأ أن فلانا «اعتمد مضطرا» على الترجمة المنشورة لهذا الكتاب أو ذاك، وكان يتمنى أن يقرأ النص الأصلي.

أما الطامة الكبرى، فهي الاعتماد على ترجمة الترجمة أو ما يسمى باللجوء إلى «اليد الثانية» أو الترجمة من يد ثانية. في بعض الحالات، يحكم الطالب الباحث على نفسه بالإعدام إن استشهد بترجمة فرنسية لنص انجليزي يشكل ترجمة لنص ألماني أو إسباني، إلخ. ما تزال أوهام النقاء والصفاء والكمال والعودة للأصل... تبسط هيمنتها على المقولات والمفاهيم المتحكمة في النظر إلى الترجمة، فما بالك لو كانت من «يد ثانية».

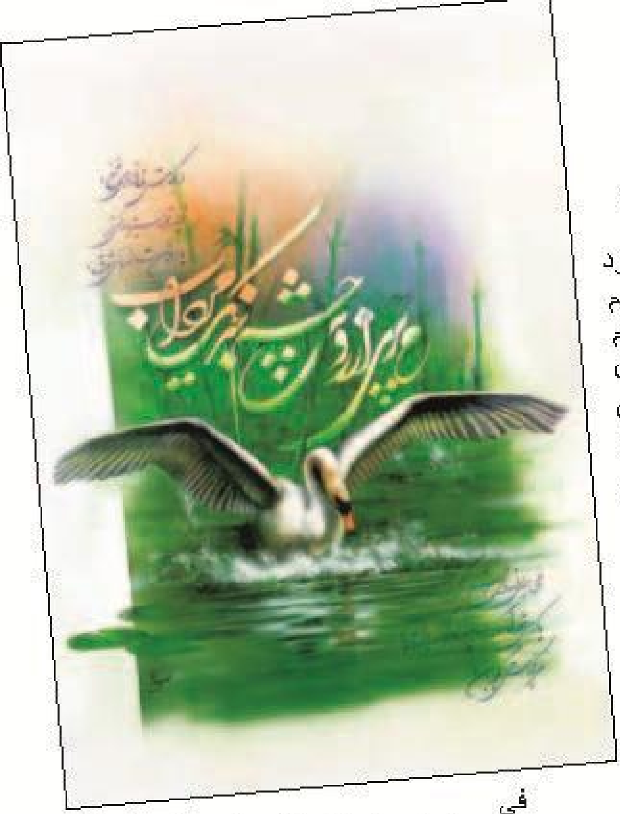
هذا الرفض المزمن «لليد الثانية» مرده إلى مسلمات تعتبر الترجمة «مجرد استنساخ لا يكاد يضاهي الأصل، بل يظل دوما دونه»، كما يؤكد المفكر المغربي الكبير عبد السلام بنعبدالعالي في كتاب «امتداح اللافلسفة». فإذا لجأت إلى ترجمة الترجمة، يكون الأصل – حسب ذلك التصور الميتافيزيقي – قد ذهب أدراج الرياح. والحال أن الترجمة الثانية من لغة ثانية قد تكون أقرب إلى الإشكالات و«الأصول» الفلسفية والمفهومية من الترجمة الأولى عن «الأصل».

يروي بنعبدالعالي حكاية صديقه الذي شرع في ترجمة كتاب عن تاريخ العلوم من اللغة الفرنسية. توقف الصديق عن مواصلة العمل بعدما علم بصدور ترجمة للكتاب من لغته «الأصل». بعد الاطلاع على الترجمة الموعودة، خاب ظن الصديق لما تبين له أنها بعيدة عن الأصول الفلسفية للإشكالية المطروحة. وضع الكتاب-الترجمة-اليد الأولى جانبا وعاد لإتمام الترجمة-اليد الثانية.

اعتبر هذه الواقعة درسا بليغا في ضرورة وأهمية الترجمات المتعددة للنص «الواحد» إلى اللغة «الواحدة». في ذلك تفكيك لفكرة أن «ترجمة الكتاب ستكون أكثر وفاءا إن هي صدرت عن اللغة الأصل، ولا داعي بالتالي لمواصلة ترجمة لن تكون في أحسن الأحوال إلا نسخة لنسخة وظلا لظل».

ليس مهما أن تكون الترجمة من يد أولى أو ثانية أو ثالثة. المهم هو مدى اقترابها وتطويرها «للأصل الفلسفي والمفهومي وكذا ابتعادها عن الأصل اللغوي– المعجمي وانصهارها في لغة الترجمة. الترجمة مخاض وألم وولادة. إما أن تنجح الولادة ويكبر المولود ويحيا حياته الخاصة، وإما أن يولد ويتوقف به الزمن في لحظة الولادة الفاشلة.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com



به صفات الجلال و الاكرام
لله الحمد قبل كل كلام
هيج سودي نبيده، جند زيان؟
جامي از كفت و كو ببند زبان

أما شاعر الغزل والأخلاق في القرن السابع الهجري سعدي الشيرازي، فيفتتح إحدى قصائده بالثناء والحمد، مازجا العربية بالفارسية:

ثنا و حمد بي بايان خدا را
(الحمد والثناء لله بلا نهاية)
كه صنعش در وجود آورد ما را
(الذي أبدع في صنعنا)
الها قادرا بروردكارا
(إلاها قادرا ربا)
كريما منعما آمرزكارا
(كريما منعما غفورا)

أما الشاعر حافظ الشيرازي فقد اختار له مطلعا يخاطب فيه الساقي و يخبره بأن الحب يبدو سهلا في بدايته لكنه لايلبث يقع في شباك المشاكل، ثم يقدم صورة غزلية يهب فيها نسيم الصبا وترتخي معه ظفيرة المعشوق المعطرة وهو المشهد الذي أذهل قلوب الناظرين.
يقول حافظ الشيرازي:

الا يا أيها الساقي أدر كأسا و ناولها
كه عشق آسان نمود أول ولي افتاد مشكلها
به بوي نافه‌اى كاخر صبا زان طره بكشايد
ز تاب جعد مشكينش جه خون افتاد در دلها

وعندما أراد سعدي مدح الرسول صلى الله عليه وآله وسلم أنشد أبياتا غلبت عربيتها فارسيتها، فقال:

كريم السجايا جميل الشيم
نبي البرايا شفيع الامم
امام رسل، بيشواي سبيل
امين خدا، مهبط جبرئيل
شفيع الورى خواجه بعث ونشر
إمام الهدى صدر ديوان حشر

في هذين البيتين لشاعر العرفان الكبير مولانا جلال الدين الرومي توضح الفارسية المضمون العربي كما يلي:

وقطر على قطر إذا اتفقت نهر
ونهر على نهر إذا اجتمعت بحر
اندك اندك بهم شود بسيار
دانه دانه است غله در انبار
أدر لي راح توحيد ألا يا أيها الساقي
أرحني ساعة عني وعن قيدي وإطلاقي
به جام صرف توحيدم بدان سان
محو كن از خود
كه از فاني شوم فاني وباقي شوم باقي

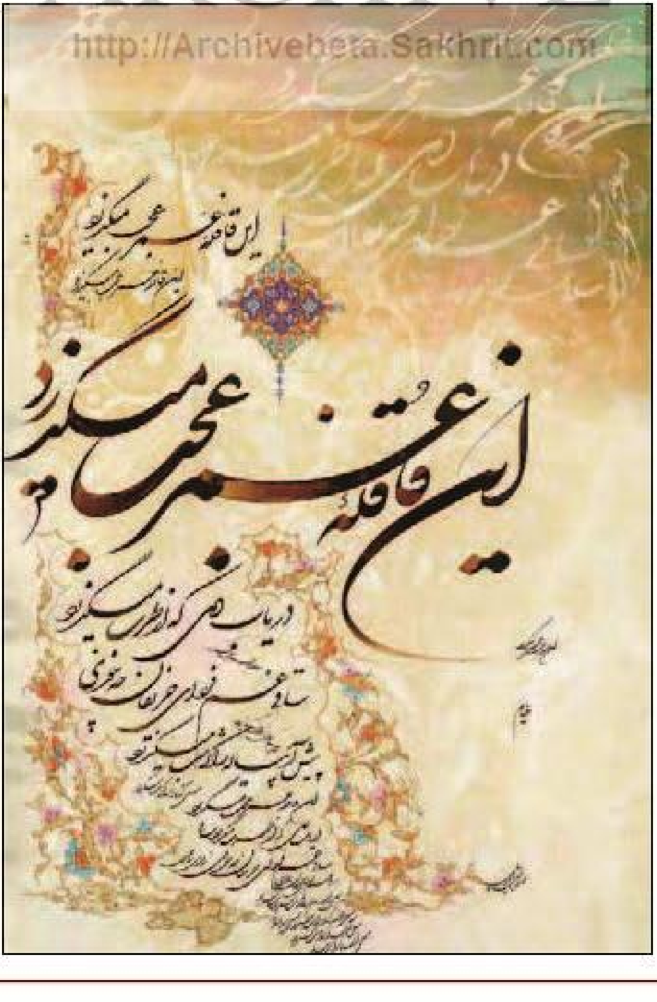
وقد تجنب سعدي لوقت طويل وارد الحب إلا أنه يهجم في لحظة، فيهيم شاعرنا مصورا نفسه بشمعة تحترق أمام المعشوق، فالحب قد قام بينهما منذ الأزل فلا داعي للتراجع، والروح شئ رخيص فداء للذي ملئ القلب، وإلا فماذا يساوي الدرهم في يد الكريم المشهور حاتم الطائي؟ هذه هي المعاني التي سكبها سعدي مناصفة في العربية والفارسية، حين قال بلسانه:

عمرها برهيز مي كردم ز عشق
ما حسبت الان إلا قد هجم
خليانى نحو منظوري أقف
تا جو شمع از سر بسوزم تا قدم
در ازل رفتست ما را دوستي
لا تخونوني فعهدي مانصرم
بذل روحي فيك امر هين
خود جه باشد در كف حاتم درم

2 / القصة:

سمح جو الثقافة الإسلامية للشاعر الفارسي نظامي كنجوي (530 595-هـ). لكي يعجب بقصة (قيس وليلى) ويجد فيها ضالته، فهي قصة عشق قيس بن الملوح مجنون بني عامر لليلى العامرية، تعد من أشهر القصص في الأدبين العربي والفارسي، وراجت عند العرب في شكل أخبار متفرقة، إلى أن صاغها هذا الشاعر في شكل منظومة حب عذري بلغت (4700) بيتا.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



وهكذا انتقلت قصة (مجنون ليلى) إلى الأدب الفارسي فالأدب الأردي ثم والتركي.
وتتضمن القصة في شكلها الفارسي بعض الاختلافات مع الأصل العربي، فقيس في هذه المنظومة تعرف على ليلى في الكتّاب، فكان ذلك بداية العشق والهيام، وقيس ابن ملك من ملوك العرب. ثم تدخل أمير الصنفات نوفل الذي عمل لتحقيق رغبة قيس في الفوز بليلى ولم يفلح، فحارب أهلها، لكن أباها رغم الهزيمة أبى، حتى لو أدى به الأمر إلى قتل ابنته.
ينصرف قيس إلى الصحراء ليعاشر الحيوانات والوحوش. وقد أعطى الشاعر نظامي كنجوي بعدا صوفيا للقصة وأضاف إليها عناصر، منها شخصية سلام البغدادي الذي سيروي شعر قيس بعد أن أمضى معه زمنا في الصحراء. تمر الأحداث، ويموت زوج ليلى، فتقيم في بيتها إلى أن تفارق الحياة، فيحزن المجنون حزنا شديدا إلى أن يموت على قبرها.
نجحت القصة وانتشرت على أوسع نطاق وأضيف إليها الكثير، إلا أن بصمات الشاعر الفارسي نظامي كنجوي بقيت واضحة في (قيس وليلى)، نلمسها خصوصا في مايلي:
1- النسق القصصي المتسلسل والمحكم.
2- البعد العرفاني وصوفي.
3- وجود الكثير من الإشارات الثقافية والمعرفية.

***صحفي وباحث**
في الثقافة الفارسية

في الرواية 1

■ بقلم: كلير دولانوي2
■ ترجمة وتقديم وتعليق: نبيل موميد

التقديم:
تقدم كلير دولانوي Claire Delannoy في كتابها رسالة إلى كاتب شاب Lettre – un jeune écrivain مجموعة من الخطوات العملية التي تمكن الكاتب المبتدئ من استهلال مسيرته الإبداعية بنجاح. وقد ركزت أساسا على الإجابة عن عدد من الأسئلة المتعلقة بدواعي الكتابة وطرائقها، محددة أهم القواعد الواجب اتباعها من أجل إنجاحها؛ بحيث قدمت للقارئ عصارة تجربتها في مجالي النشر الورقي والإبداع الروائي. والفصل المترجم هنا، الموسوم بـ «في الرواية»، هو الفصل الأخير من الكتاب، وقد أرادت له الكاتبة أن يكون خلاصة تبرز فيها أهم سمات الرواية الناجحة، التي ستمكن الروائي المبتدئ من أن يجد لنفسه موضع قدم في مجال الإبداع الكلمي. وتكمن أهمية هذا الفصل في أنه يسلط الضوء على الرواية من زاوية المعايير الأساس التي تؤهلها لتحقيق نجاح ورواج في السوق الثقافية، وذلك من خلال عقد مقارنة متميزة بين الرواية الفرنسية والرواية الأنجلوساكسونية، بالإضافة إلى تقديم نصائح إجرائية للكاتب الروائي الشاب وتوجيهه نحو المسار السديد الذي سينقله رأسا إلى درجة كبار الروائيين. باختصار، يدعو هذا الفصل، ومعه الكتاب برمته، إلى التفكير في الفعل الإبداعي، وإعادة النظر في المسلمات التي نؤمن بها بخصوص الرواية والفعل الإبداعي ككل.

الترجمة:
إن الرواية، باعتبارها عالما في كتاب، هي ثمرة تخيل مخصوص، بزغ في الغرب وارتبط بعصر الأنوار، ولا شك أن إنتاجات أدبية أخرى وُجدت قبل هذا العصر وبعده. غير أن ما أقترحه هنا هو أن ننظر إلى الرواية بوصفها إبداعا لفرد ما، منفلت بشكل كاف من القيود الدينية حتى تتأكد باعتبارها ممارسة حرة، وفي نفس الآن مرتبط، رغم كل شيء، بمحيطه. فالروائي ليس إلكترونا حرا؛ إنه ينتمي، في حاضرنا هذا، إلى عالم هو بالأحرى عالم الحكامة الديمقراطية، يتحمّل فيه جانبا من المسؤولية باعتباره مواطنا. كما أنه يؤمن بموقعه داخل المدينة حتى وإن كان يعارض مَن يحكمه؛ ويمكن لهذا أن يشكل أيضا الهامش أو المعارضة أو الرفض.
«فأي سؤال أكثر خطورة يمكن للكاتب أن يواجهه، إن لم يكن ذلك المتعلق بمسؤوليته؟ (...) يبدو أن الغرب حاليا قد تحرر من هذا الهاجس، فاصلا بين شيئين اثنين هما: الكتابة (الروائية) والمسؤولية (الأخلاقية)»، كما قال محمد ديب Mohammed Dib في تقديمه اللاحق لـ الليلة المتوحشة La Nuit sauvage.
«فنحن نطرح المشاكل الأخلاقية التي تشغلنا من خلال الأدب والشعر والرواية بأكثر الطرائق الممكنة مادية وتأثيرا»، كما قال إدجار موران Edgar Morin، دون خلط ذلك بالأخلاق. إذ «ليس هناك رواية أخلاقية، كما ورد على لسان فلوبير Flaubert، بل هناك أخلاق للرواية؛ بحيث من المفروض أن يترك الروائي للقارئ حرية الفهم». جان جاك بروشيي Jean-Jaques Brochier.

نبيل موميد

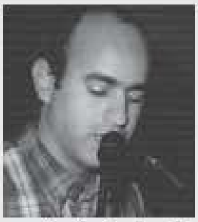
وإذا كانت فكرة الرواية الملتزمة قد فقدت بريقها بالمعنى السياسي أو الإيديولوجي، فإن الرواية التزام في علاقتها بالعالم؛ فلماذا نقرأ بشكل دائم ومستمر الروايات الأنجلوساكسونية عوض قراءة الروايات الفرنسية؟ تكمن أسباب ذلك في الانخراط الاجتماعي للسارد، وفي طريقة اندماجه داخل الجماعة وتحديده لمسار في زمن معين، وأيضا في تأويله للعالم على طريقته الخاصة.
إن الرواية الأمريكية هي الفرد والجماعة، بكل ما ينجم عن ذلك من توتر وانخراط. لقد انبثقت الرواية من تطور معين للعالم، آمن فيه الفرد بقدره بالرغم من كون هذه الرؤية رؤية تاريخية كارثية. فدائما هناك وظيفة تبصرية وانخراط اجتماعي، يتلاشيان شيئا فشيئا في الرواية الأوروبية، كما لو أن الفرد الذي أصبح فردانيا لا يملك شيئا ليقوله عن محيطه.
لا أدافع هنا عن الرواية الاجتماعية، بيد أنه إذا كان معظم الروائيين يعلنون الكتابة من أجل القارئ لا من أجل ذواتهم، «فإن الشيء الوحيد الذي نكتبه لأنفسنا هو لائحة المشتريات» كما قال أمبيرتو إيكو Umberto Eco. فمن الجيد أن يستحضروا الآخر في أذهانهم، سواء كان مقربا أو غريبا، محبوبا أو مكروها، ولا يهم إن كانوا يرغبون في إبلاغه نظرتهم للعالم أو تجربتهم الأساسية؛ فهذا التخييل-المرتحل هو الذي تحدث عنه بوتور Butor قائلا: «لا نتوفر في الوقت الحالي على شكل أدبي يمتلك قوة تضاهي قوة الرواية». فالرواية أسطورة كما أنها تؤدي وظيفة الأسطورة. وليس الروائي إلا باحثا عن الذهب، هشا ومتمركزا حول ذاته، وغالبا ما يكون متطيرا، ومزاجيا على الدوام». لا يعرف الناس هذا، كما أننا لا نمتلك الكتابة دائما؛ فهم يظنون أنه بمجرد ما نكون كتابا فهذا يعني معرفة الكتابة، والحقيقة أن الأمر بخلاف ذلك، فمعرفة الكتابة تغيب أحيانا»، كما قالت كريستين أنغو Christine Angot.
تولد الرواية من ذلك القلق والصراع مع المادة الكلمية على الطريقة الدون كيخوتية؛ فلا أحد غيره يرى ما يواجه، ولا يؤمن بذلك إلا هو. وقد كانت مارغريت دورا Marguerite Duras قد وصفت بشكل رائع حالة العزلة هذه، وهي حالة الكتابة، في مؤلفها Ecrire؛ ومن ثَم، سيان إن تحدثنا عن احتضار ذبابة أو معركة أوسترليتز. لهذا السبب ليست الكتابة عملا أو مهنة، رغم أنها تتطلب الانضباط والاستمرارية، ولا نتمكن أبدا من معرفة خط وصولنا أو ردود أفعال القرّاء.
لا يتعلق الأمر أيضا بلعبة حظ [يانصيب] يحضر فيها مفهوم الصدفة بقوة؛ فالنص يوجد، وقد لا يُتعرف عليه إلا فيما بعد. وبالتالي، لا يمكن للكتابة أن تكون إلا التزاما عميقا وغير عقلاني في نظر الغير.
وكما قال إيطاليو كالفينو Italio Calvino في آلة الأدب La Machine littérature: «باشتغالي في دار للطبع، خصصت وقتا أطول لكتب الغير على حساب كتبي، وهو أمر لم أندم عليه؛ فما يخدم عموم جماعة مدنية ما هو الطاقة الموظفة بشكل جيد». يمكن أن أقتبس هذه الصيغة لنفسي مع إضافة ما يلي: نحن لا نختار؛ فالكتاب هو الذي يأتي إليك عندما تتواجد الكلمات بكامل ثقلها وبداهتها.
وكما يسجل فريديريك بادري Frédéric Badré في مستقبل الأدب L'Avenir de la littérature، حتى وإن كان الأمر كذلك «فإنه يصبح من الصعوبة بمكان التمييز بين الجيد والرديء، عندما يهيمن الخاطئ» وصناعة الترفيه. يتعلق

كلير دولانوي

الأمر بإثبات لناقد أو سوسيولوجي، لا يقدح البتة في عملية الكتابة التي تقوم3 بها؛ فأنت تنتمي إلى قبيلة متوحشة لا تهتم بالاستبارات أو بكيفيات التطبيق والنسب المئوية، على الرغم من أنها تحدّق وتُعلق عليها بصفة منتظمة من أجل مُغَيِّرتها.

تعليقات:
1- هذه ترجمة للفصل الأخير «Sur le roman» من كتاب:
Lettre - un jeune écrivain, Claire Delannoy, Préface de: Fatima Mernissi, Ed le Fennec, décembre 2008, pp :81-85.
وقد ظهر هذا الكتاب في طبعته الأولى سنة 2005 لدى Editions du Panama.
2- كلير دولانوي، ناشرة وكاتبة، من مؤلفاتها:
• رواية الحرب، أمريكا (La Guerre, L'Amérique)، والتي حازت جائزة غونكور للرواية الأولى سنة 2003.
• رواية غزو الشرق (La Conquête de l'Est).
3- تخاطب الكاتبة هنا، وفي كتابها رسالة إلى كاتب شاب، الروائي المبتدئ الذي يطمح إلى أن يصبح روائيا مقتدرا تحقق إبداعاته أرقام مبيعات كبيرة، وتلقى رواجا منقطع النظير لدى القراء؛ سواء أكانوا عاديين أم نقادا.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com



■ رضوان السائحي

أعطـــــاب الترجمـــــة

إن عماد الترجمة هو اللغة، بمعنى آخر هو حسن اختيار الألفاظ بأمانة وفنية، وعندما نهم بترجمة نص ما يجب أولا ترجمة ألفاظ النص الأصلي ترجمة لفظا وقاموسا بشكل صحيح وأمين. ومن ثم يبدأ الاشتغال على النص من حيث مراعاة الأسلوب وتراكيب الجمل فنيا، خصوصا في مجال الشعر. فاللفظة الواحدة أحيانا تستدعي مرادفات متنوعة في اللغة المراد ترجمتها إليها، ومن هنا تبرز ثقافة المترجم ووعيه بتقنيات الترجمة لنقل النص من ترجمته المباشرة، ويضفي عليه صبغة فنية تكاد تضاهي جمالية النص الأصلي لذلك كانت ترجمة النص هي بمثابة إعادة إنتاجه والنص المترجم يختلف من بلد إلى آخر ومن مترجم لآخر. كل يترجم حسب التي ينظر منها إلى النص.

إن ترجمة نص ما خصوصا النص الشعري يتطلب إعادة إنتاج النص وتذوقه كي يتم نقله من لغته الأصلية إلى لغة أخرى. وأي عطب في اللغة يخل بالمعنى فيخرج النص المترجم عن الموضوع الذي كان في نصه الأصلي. الأعطاب في الترجمة كالأعطاب في الخلق كأن تستنسخ الجمل قردا.

بينما كنت أتصفح مجلة طنجة الأدبية (عدد 24 – مارس 2010)! أثار انتباهي لأول وهلة نص شعري يحمل عنوان «غذاء الصباح» لم أستسغ تركيبه لغويا. هممت بقراءة النص أدركت للتو أنه ترجمة للنص الشعري المعنون «dيjeunىe du matin» للشاعر الفرنسي الكبير جاك بريفير (jaques Prيvert) المأخوذة من ديوانه «كلمات» (PAROLES) فعرفت أنها إحدى فخاخ الترجمة أزلت قدم المترجم (الغالب اليزيد) عند عتبة العنوان، ولما تابعت القراءة اصطدمت بعدة فخاخ سقط فيها. رغم أنه نقل النص بأمانة إلا أنها جاءت ترجمة ميكانيكية خالية إلى حد ما من الروح الشعرية والبهارات الفنية، كما أنه خيل لي أن المترجم مصري بحكم أن المصريين يطلقون اللبن على الحليب، والبن على القهوة. لكن بعدما تحريت عن الأمر تبين أنه مغربي. وندرج فيما يلي النص الذي ورد بالمجلة يقابله النص الأصلي بالفرنسية:

وجبة الصباح	**Dيjeuner du matin**
وضع البن	Il a mis le cafى
في الفنجان	Dans la tasse
وضع اللبن	Il a mis le lait
في فنجان البن	Dans la tasse de cafى
وضع السكر	Il a mis le sucre
في البن باللبن	Dans le cafى au lait
مع ملعقة صغيرة	Avec la petite cuiller
أدار	Il a tournى
شرب البن باللبن	Il a bu le cafى au lait
وأعاد وضع الفنجان	Et il a reposى la tasse
دون أن يكلمني	Sans me parler
أشعل	Il a allumى
سيجارة	Une cigarette
عمل دوائر	Il a fait des ronds
بالدخان	Avec la fumىe
وضع الرماد	Il a mis les cendres
داخل المرمدة	Dans le cendrier
دون أن يكلمني	Sans me parler
دون أن ينظر إلي	Sans me regarder
قام	Il s□est levى
وضع	Il a mis
قبعته على رأسه	Son chapeau sur sa tيte
لبس معطفه الشتوي	Il a mis son manteau de pluie
لأن السماء أمطرت	Parce qu□l pleuvait
وذهب	Et il est parti
تحت المطر	Sous la pluie
دون كلام	Sans une parole
دون أن ينظر إلي	Sans me regarder
وأنا أخذت	Et moi j□ai pris
رأسي في يدي	Ma tيte dans ma main
وبكيت.	.Et j□ai pleurى

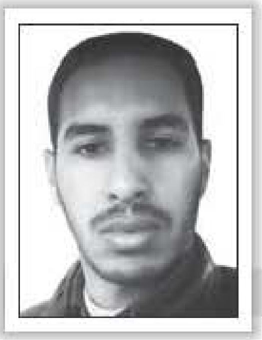
- - - - - - - - -

لهذا كان حري به أن يترجم كلمة «dيjeunىe» بـــ«وجبة». وكلمة «fait» كان الأجدر أن يترجمها بـــ«يصنع دوائر»، وليس يعمل...»، وجملة «Parce qu□l pleuvait» بـــ«لأنها كانت تمطر» و«Ma tيte dans ma main» بـــ«وضعت رأسي بين يدي».. إلى غيره من الاختيارات الأخرى أترك الحرية للقارئ العزيز المقارنة بين الترجمة السابقة، وترجمة ثانية للنص أرجو أن تكون مرآة تعكس النص الأصلي بشفافية وصفاء.

وجبـــــة الصبـــــاح

صب القهوة
في الفنجان
صب الحليب
في فنجان القهوة
وضع السكر
في القهوة بالحليب
حرك...
بملعقة صغيرة
شرب القهوة بالحليب
ووضع الفنجان
دون أن يكلمني
أشعل سيجارة
صنع دوائر
من الدخان
نفض الرماد
في المرمدة
دون أن يكلمني
دون أن ينظر إلي
نهض
وضع قبعته على رأسه
لبس معطفه الشتوي
لأنها كانت تمطر
ثم انصرف
تحت المطر
دون كلام
دون أن ينظر إلي
أما أنا
وضعت رأسي بين يدي
وبكيت.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



■ أحمد اسكبرو

تطبيق عبد الله راجع منهج البنيوية التكوينية في كتاب:

«القصيدة المغربية المعاصرة، بنية الشهادة والاستشهاد»

مقدمة

شهد النقد الأدبي طفرة نوعية تجلت في الكم الهائل من النظريات الأدبية والمناهج النقدية التي أحدثت الساحة الغربية بداية ثم انتقلت إلى الساحة العربية بفضل التلاقح الثقافي، وانفتاح الأدب عامة، والنقد خاصة على كل ما هو جديد في الساحة النقدية الغربية.

ومن المناهج المهمة التي أثارت شهية الباحثين العرب نجد «البنيوية التكوينية» التي عمل النقاد العرب مشارقة ومغاربة على تلقفها واستقطابها. وإن اختلف مستوى هذا الاستقطاب حيث ظل المغرب أهم قطر عربي نزح إليه هذا المنهج الذي عمل النقاد المغاربة على إدخاله مستوى التطبيق في حين حصر المشارقة أنفسهم في مجال التعريف.

ومن بين الدراسات التطبيقية المغربية لمنهج البنية التكوينية نجد دراسة عبد الله راجع المعنونة بـ«القصيدة المغربية المعاصرة: بنية الشهادة والاستشهاد» التي حاول من خلالها مقاربة المتن الشعري المغربي المعاصر إبان فترة السبعينات. فكيف طبق هذا المنهج؟ وإلى أي حد نجح في حل المعادلة الصعبة. على الأقل من وجهة نظره هو -البنيوة التكوينية/الشعر.

1- تعريف عبد الله راجع:

ولد سنة 1948 بمدينة سلا، حصل على البكالوريا بعد التحاقه بالتجنيد الإجباري بمدينة الحاجب أحرز على شهادة الإجازة في الأدب العربي من كلية الآداب والعلوم الإنسانية بفاس سنة 1972 كما حصل على دبلوم الدراسات العليا في الأدب المغربي المعاصر من كلية الآداب بالرباط سنة 1984 واشتغل أستاذا بمدينة الفقيه بنصالح ثم حارسا عاما بالتعليم الثانوي بالدار البيضاء، فأستاذ بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بنفس المدينة. التحق بالاتحاد كتاب المغرب سنة 1976 كما انضم إلى هيئة تحرير مجلة «الثقافة الجديدة» ابتداء من عددها التاسع سنة 1978.

-أصدر رفقة أمجد ناصر حسون (عراقي مقيم في المغرب) مجلة «الرصيف».

-أصدر مجموعة من الأعمال الشعرية منها الدواوين التالية:

-الهجرة إلى المدن السفلى (دار الكتاب 1976)
-سلاما وليشربوا البحار (منشورات الثقافة الجديدة 1982) -أياد كانت تسرق القمر (دار النشر المغربية 1988).

كما وله دراسة نقدية هي في الأصل أطروحة جامعية أصدرها على شكل كتاب من جزءين والدراسة هي «القصيدة المغربية المعاصرة بنية الشهادة والاستشهاد وقد صدر الجزءان عن عيون المقاولات الأول سنة 1988 والثاني سنة 1989.

توفي عبد الله راجع في 28 يوليوز 1990 بإحدى مصحات الدار البيضاء بعد إصابته بسرطان الدم.

في بداية دراسته النقدية يحدد راجع السبب الذي دفعه إلى اختيار هذا الموضوع في العلاقة الوطيدة التي ربطته بالكتابة الشعرية.1

كما يرى بأن دراسته ستحاول أن تتمم العمل الذي قام به محمد بنيس الذي ركزت دراسته على أغلب الأسماء التي كان لها حضورها القوي في الساحة الشعرية خلال مرحلة الستينات وبداية السبعينات.

وهكذا فهو قد حدد اشتغاله في القصيدة الشعرية المعاصرة التي كتبت خلال سنوات السبعينات على اعتبار أن هذه القصيدة وثيقة نفسية جد هامة إنها شاهد على مكابدة لها لونها المتميز.2

يعلن عبد الله راجع منذ البداية بأن المنهج الذي سيشتغل به هو منهج البنيوة التكوينية التي أشاد بها واعتبر أن أهميتها تكمن أساسا في كونها «تكشف عن فهم عميق للنص لا باعتباره ذرة مغلقة على نفسها وهو ما كان يفهمه الشكلانيون بل باعتبار النص بنية لا يمكن أن تفهم إلا بإقدامها داخل بنية أعم وأشمل هي بنية الواقع الموضوعي».3

وهو إذ يشيد بالبنيوية التكوينية فهو ينتقد دعاة الشكلانية والنقد الاجتماعي حيث اعتبر بأن دعاة التحليل الشكلاني للنص ركزوا أساسا على النص متناسين أن هناك واقعا يعود إليه الفضل في إنتاج هذا النص وغيره. أما انتقاده للتيار الاجتماعي في النقد فسببه هو إهمال دعاته النص واقتصارهم على الملابسات التاريخية والواقعية المحيطة به وهكذا تعاملوا مع النص بسطحية ولا ينفذون إلى عمق الأشياء.

من هنا يتضح لنا نزوعه نحو البنيوة التكوينية وخصوصا في شخص رائدها لوسيان كولدمان نزوع يتضح من خلال تأكيده على مبدأين يعتبران من أهم مبادئ البنيوة التكوينية وهما التركيز على العلاقة بين الفكر والواقع «حيث إن الفكر/الإبداع لا يتمتع أبدا باستقلال مطلق عن الواقع والمبدأ الثاني هو التأكيد على الإبداع كسلوك محاولة لتغيير وضعية ما لتكون وضعية ملائمة لتطلع معين».4

لكن عبد الله راجع رغم تبنيه للبنيوية التكوينية نجده يصرح بصعوبة الاعتماد على هذا المنهج ويلخص هذه الصعوبة في شيئين:

-1لكون البنيوية التكوينية تصلح منهجا للبحث في الرواية أكثر من صلاحيتها في مجال الكتابة الشعرية ويعلل حكمه هذا بقوله أن «الرواية غالبا ما تحيل على الواقع الخارجي أكثر من غيره في حين أن النص الشعري حاجز بلوري شفاف يستوقفنا هو نفسه قبل ألا يمكننا من اختراقه».5 فمكمن الصعوبة في نظره يتجلى في كون رواد البنيوية التكوينية والمنظرين لها اعتمدوا في تكوين جهازها المفاهيمي -أي البنيوية التكوينية- على الرواية.

-2الصعوبة الثانية -حسب راجع- تتجلى في صعوبة تطبيق البنيوية التكوينية على المجتمعين العربي والغربي نظرا لمجموعة من الخصوصيات التي تميزهما عن المجتمع الغربي الذي عرف ولادة هذا المنهج.

هاتين الصعوبتين دفعتا به إلى محاولة تطعيم البنيوة التكوينية بمجموعة من المفاهيم المستمدة من الأسلوبية البنيوية لميكائيل ريفاتير، ومن البلاغة الجديدة لجون كوهن ومن النقد النفساني لشارل مورون.

فعبد الله راجع يؤمن بالبنيوية التكوينية ولكن فقط التي تم تعديلها وتطعيمها لتتلاءم مع الشعر، ومع خصوصية الثقافة المغربية رغم اعترافه بأن هذه المرونة في التعامل مع البنيوية بدت في الكثير من الأحيان كما لو أن المنهج قد أفلت من يديه.

أما فيما يخص طريقة الاشتغال فقد أوضح عبد الله راجع بأنه سيقسم الاشتغال إلى مستويين: مستوى داخلي: ركز فيه أساسا على محاولة فهم النص من الداخل وذلك من خلال قراءة المتن من الداخل من خلال دراسة: بنية اللغة وبنية الإيقاع والبنية المعمارية والبنية الخيالية.

أما المستوى الثاني والذي عنونه بالمستوى الخارجي فقد ركز فيه على محاولة تفسير النص من الخارج من خلال محاولة ربط المستوى الداخلي بالمجال الثقافي والمجال النفسي والمجال الاجتماعي.

وفي هذا الصدد يقول بأن «الكتابة النقدية هي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

محاولة للوصول إلى التحولات في جسد النص والتقاطها في لحظة حركتها داخل حركة جديدة من هنا فهي لا تفسر التفاصيل لأنها لا تقيم في الماضي، تقدم للعلاقات عناصر ارتباط في محورين: الداخل بنية القصيدة: حيث تتفاعل العناصر المختلفة لتقدم لوحة متكاملة ومنطقا داخليا خاصا يوحد العمل الإبداعي ويربط مفاصله بالخارج حيث تقدم الكتابة النقدية مشروع رؤية أخرى تكسر منطق النص وتدرجه في منطق أكثر شمولا منطق تحولات الواقع خارج القصيدة».6

ومن هنا يتضح لنا اعتماده على إحدى أهم المقالات التي جاءت بها البنيوية التكوينية وهي مقولة الفهم والتفسير.

وهكذا عمل عبد الله راجع على تقسيم دراسته إلى مستويين داخلي وخارجي وحصر زمن متن دراسته في السبعينيات من القرن العشرين واختار مجموعة من الشعراء رأى فيهم ممثلين للقصيدة المغربية المعاصرة في السبعينيات بالإضافة إلى اعتماده أيضا على شعره الخاص وهو ما يطرح حسب د. عبد العزيز جسوس مسألة التجرد في البحث حين تصبح الذات الشاعرة باحثة وموضوعا للبحث».7

وسنحاول فيما يلي أن نوضح حضور مقولتي الفهم والتفسير في دراسة عبد الله راجع أي كيف فهم المتن فهما داخليا وعمل على تفسيره تفسيرا خارجيا.

فمثلا على المستوى اللغوي، حينما خلص إلى قيام المتن على أساس التنافر والتضاد الدلاليين، فسر ذلك بأننا أمام إحدى صور انعدام التلاؤم بين المبدع، والواقع يأخذ على المستوى اللغوي طابع التضاد والتنافر الدلاليين: وأنه من السهل في الكثير من الأحيان العثور على ما يشير إلى أن السياق العادي الواحد في نص ما من النصوص إنما يجسد الواقع بكل وضوحه، في حين أن دخول المضاد مجسدا في مفردة أو جملة ما، إنما يجسد موت المبدع المغربي الرافض لواقعه القاسي والباحث عن كيفية ملائمة لنسف من الواقع.8

وفي إطار حديثه عن التضاد ميز بين تضاد قوي وتضاد ضعيف واستنتج بأن النوع الثاني أكثر حضورا في المتن الشعري المغربي المعاصر وهو ما يؤكد –حسب راجع– بأن رفض المبدع المغربي المعاصر لواقعه لم يكن في الغالب رفضا مصرحا به، بل هو يلجأ إلى الاحتيال على القارئ بالمجاز أو الاستعارة والكناية.9

ويرى بأن هذه القضية تفسر بظروف الواقع في المغرب خلال السنوات العشر التي ركزت عليها دراسته وهي ظروف اتسمت بحملة قمعية استهدفت المثقفين والمناضلين، واستهدفت الطبقة العاملة والطلبة والتلاميذ وتجلت أساسا في خنق حرية التعبير والإضراب وبالتالي لم يكن هناك بد من أن يعبر الشاعر عن رفضه لهذا الواقع المفروض عليه.10

أما في ما يخص المجال الإقاعي فقد استنتج راجع بأنه تميز في الشعر المغربي المعاصر خلال السبعينات بتكسير البنية الإقاعية القديمة، وهذا التكسير يفسر –حسب رأي راجع– بعدم اطمئنان الشاعر المغربي لما هو كائن وللواقع المفروض عليه والذي هو واقع ساكن ينبغي هدمه.11

وقد لاحظ أيضا طغيان استعمال «الخبب» في المتن المدروس ويفسر ذلك «بالعلاقة الحميمية التي ربطت المبدع بواقعه ربطا محكما خلال هذه الفترة، ذلك أن الخبب أقرب التشكلات الإيقاعية إلى الدارجة المغربية».12

كما فسر طغيان البناء التصاعدي النفسي بالقياس إلا ببقية الأشكال المعمارية الأخرى بكونه يمتلك حركة شعورية وفكرية تظل محافظة على النسق الذي تحركت به على المستوى الخيالي/الواقعي وهنا ينصت الشاعر المغربي المعاصر لحركة الواقع، حتى ولو كان واقعه الشخصي الذي لا ينفصل في نهاية المطاف على أن يكون تجليا شخصيا لواقع موضوعي وموجود بالفعل وما التصاعد في الواقع سوى صورة مجسدة لتصاعد من نوع آخر أنه تعبير دقيق على أن الواقع غير ساكن.13

كما وضح سبب خروج الشاعر المغربي المعاصر عن البناء الدائري إلى البناء الحلزوني ثم إلى البناء التصاعدي النفسي بالقياس إلى بقية الأشكال المعمارية الأخرى يعبر عن تطور طبقي واضح ويجسد فهما عميقا للبناء المعماري الأكثر صلاحية للفترة التاريخية التي يعيشها هو داخل وطن يتحرك نفسيا وفكريا نحو الضوء.14

ومن أبرز الخلاصات التي خلص إليها عبد الله راجع على المستوى الداخلي في تعامله مع المتن المدروس توظيف الشاعر المغربي المعاصر للرمز والأسطورة والصورة الشعرية الذي يفسره بقوله «أنه سيكون من العبث الإقرار بأن هذه الأدوات غير ذات اتصال بالواقع الموضوعي إن هذا الواقع هو الذي أدى إلى أن تصبح الصورة والرمز والأسطورة تجليات حقيقية لمكابدات المبدع المغربي».15

كما يرى قيام بنية للخيال في القصيدة المغربية المعاصرة ثنائية الظلمة والنور أو قوى الإحباط وقوى التغيير والتي تشكل دليلا على انشغال الشاعر المغربي بواقعه.16

أما في ما يخص حديثه عن النص المضمن والنص المستلهم فقد وضح كيف قام الشاعر بنسفهما وكيف تعامل مع مبدأ الحوار الذي يفسره بكون هذا التعامل «كان استجابة لتحرر من نوع آخر، أملته ظروف اجتماعية وسياسية معروفة وسعت أفق الشاعر، وجعلته أقدر على تبين الاختيارات التي تلائم منظوره الفكري كما أوقعته على أن الثقافة التي ترسبت في ذهنه منذ دراساته الأولى حتى الجامعة تتطلب النقد كما تتطلب التبني».17

وفي ما يخص المجال النفسي فقد فسر راجع تشبث الشاعر بالنص وانتقاله من ما أسماه الوهم إلى ما أسماه الصحو وكيف أن خضوعه لبنية الاتصال والانفصال يؤكد أنه لا يجد اطمئنانه النفسي إلا بالانتماء قلت يفسر راجع هذا التشبث بالنحن بالمتاه الذي عاشه الشاعر المغربي قبل أن يكتشف أن خلاصه رهين بانتمائه إلى الشعر المغربي المعاصر مرحلة التسابق مع الواقع المفروض قصد اكتساب النحن التي تمثلها الجماهير الشعبية.18

وقد انتهى عبد الله راجع من خلال دراسته للمستويين الداخلي والخارجي في القصائد المدروسة إلى بلورة ما أسماه «بنية الشهادة والاستشهاد» التي يعرفها بقوله الشهادة هنا إثبات لواقع نفسي وتاريخي معين والاستشهاد احتراق من أجل الممكن بقية تركيزه بدلا مما هو كائن».19

ويرى بأن الظروف والملابسات أثبتت صحة تجسد هذا المفهوم داخل النص الشعري المعاصر في المغرب، إذ اعتقالات الشعراء ومحاولات إخماد صوت الشعر تؤكد نمطا جديدا من الاستشهاد تمارسه القصيدة المغربية المعاصرة ويمارسه مبدعها عن اختيار واع سواء تم اعتقاله أم لم يتم».20

الخاتمة:

وختاما، يتبدى لنا أن عبد الله راجع قد سعى من خلال هذه الدراسة إلى استقطاب منهج البنيوية التكوينية في محاولة لاستقراء خصوصية القصيدة المغربية المعاصرة ومن خلالها استقراء خصوصية الواقع المغربي في فترة تميزت بأهميتها على جميع المستويات، استقطاب جاء مصحوبا بجملة من التحفظات التي فرضت بدورها جملة من التطعيمات رآها المؤلف ضرورية لكي تتلاءم مع ما يبتغيه متنا وواقعا.

الهوامش:

1 –عبد الله راجع: القصيدة المغربية المعاصرة، بنية الشهادة والاستشهاد، عبد الله راجع، عيون المقالات الدار البيضاء، ج1 – ص6.
2 –القصيدة المغربية المعاصرة، بنية الشهادة والاستشهاد، عبد الله راجع، ج1 – ص6.
3 –نفسه، ص13.
4 –نفسه، ص12.
5 –القصيدة المغربية المعاصرة، بنية الشهادة والاستشهاد، عبد الله راجع، ج1 ص13.
6 –القصيدة المغربية المعاصرة، بنية الشهادة والاستشهاد، عبد الله راجع، ج1 ص12.
7 –النقد العربي المعاصر وإشكالية الخطاب العلمي: د.عبد العزيز جسوس، أطروحة لنيل دكتوراه الدولة، جامعة القاضي عياض، كلية الآداب والعلوم الإنسانية مراكش، السنة الجامعية 2001-2002، ص304.
8 –القصيدة المغربية المعاصرة: بنية الشهادة والاستشهاد، مرجع مذكور ص152.
9 –القصيدة المغربية المعاصرة، بنية الشهادة والاستشهاد، عبد الله راجع، ج2 ص152.
10 –نفسه ج2 ص نفسها
11 –نفسه ج2 ص نفسها
12 –نفسه ج2 ص نفسها
13 –القصيدة المغربية المعاصرة، بنية الشهادة والاستشهاد، عبد الله راجع، ج2، ص153.
14 –نفسه، ج2 ص153.
15 –نفسه، ج2 ص154.
16 –نفسه، ج2 ص نفسها.
17 –نفسه، ج2 ص155.
18 –القصيدة المغربية المعاصرة، بنية الشهادة والاستشهاد، عبد الله راجع، ج2 ص156.
19 –نفسه ج1 ص10.
20 –نفسه ج2 ص172.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

د. نجيب العوفي

المشهد الثقافي المغربي في ظل التحولات الراهنة

- 1 -

عبارة «المشهد الثقافي» التي كثُر ترددها وتداولها في العقد الزمني الأخير بخاصة، هي عبارة متنوعة ومتراحبة الأبعاد والأنحاء الدلالية، فهي تشمل الأدبي-الإبداعي، من شعر وقصة ورواية ونقد أدبي، كما تشمل النشاط الفكري والنظري على اختلاف حقوله وتخصصاته، كما تشمل النشاط الفني من مسرح وسينما وموسيقى وتشكيل..هذا إضافة إلى التنوع اللغوي-اللساني لهذا المشهد (عربية-أمازيغية-فرنسية-إسبانية...).

كما أن عبارة «التحولات الراهنة»، مُتراحبة الأبعاد الدلالية بدورها، فهي تطول التحولات الوطنية الداخلية، سواء على الصعيد السياسي أو الاجتماعي أو الثقافي، كما تطول التحولات العربية على الأصعدة ذاتها، وتطول، من منظورعام، التحولات العالمية اللاهبة التي امتدت مفاعيلها وعقابيلها إلى مختلف أصقاع المعمور، الذي أضحى «قرية كونية» حسب العبارة السائدة.

وسأتحاشى هنا، هذا الانزياح الدلالي لأحصر المشهد المغربي في نطاق مخصوص ومحدد، وهو نطاق الأدب والإبداع الأدبي، من شعروقصة ورواية ونقد. كما سأحصر التحولات الراهنة، إذا جاز لنا أن نسميها «تحولات»، بالمعنى التاريخي والسوسيولوجي العميق، في هذه المتغيرات والتفاعلات السياسية والاجتماعية التي اعترت مجرى الحياة المغربية في غضون السنوات القليلة الماضية.

انطلاقا من هذا الحصر والتحديد، يمكن القول إن المشهد الثقافي المغربي الراهن لا يكاد يختلف، في تضاريسه العامة، كبير اختلاف، عن طبيعة المشاهد الثقافية في العقود السابقة، وبخاصة عقدي التسعينات والثمانينات من القرن الفارط، وهما العقدان اللذان شهدا تراكما كميا وكيفيا ملحوظا للإبداع الأدبي المغربي، وغنى مشهودا ومحمودا في نتاجاته وأسمائه وتجاربه وأسئلته.

والمشهد الأدبي الراهن هو استمرار تصاعدي لما سبق وإغناء له، مع حالات مد وجزر في هذا الحقل أو ذاك. وهذا مؤشر إيجابي في حد ذاته.

ذلك أن أسماء المبدعين والكتاب ماتفتأ تتوالد، كما أن مواسم الإنتاج الإبداعي تبدو خصبة وماطرة، ولوائح المطبوعات شاهدة على ذلك، سواء في حقل الشعر أم القصة أو الرواية، مع ملاحظة أن الأجيال الجديدة من الأقلام، تجنح نحو الكتابة الشعرية والقصصية، أكثر من جنوحها نحو الكتابة الروائية والنقدية.

مع ملاحظة ثانية أساسية، وهي أن هذا الكم الإبداعي الوفير، غالبا ما يتكشف عن جهد فني يسير.

- 2 -

أما بصدد التحولات السياسية والاجتماعية الراهنة ومدى انعكاسها على المشهد الأدبي، فإني لا أرى شخصيا، بصمات جلية لهذه التحولات، على صعيد مضامين وتيمات هذا المشهد، فيما خلا بعض الإشكالات والمعضلات الاجتماعية الآنية الآخذة بخناق الشباب المغربي، كمعضلة البطالة، ومعضلة الهجرة السرية، وهو ما انعكس بشكل خاص على صعيد الكتابة القصصية لدى الجيل الذي عاين وعايش المعضلتين معا، البطالة والهجرة، بكل حواسه وجوارحه.

- 3 -

وثمة مفارقة لافتة في المشهد الثقافي المغربي الراهن، وهي ارتفاع وتيرة الإنتاج الأدبي، ووفرة الإصدارات والمطبوعات، مع عزوف ملموس عن القراءة وتداول الكتاب. ومع ذلك، فالمبدع المغربي يوغل في حلمه الصعب والجميل.

إنه مصر على أن يبدع ودائب على إبداعه، رغم كل العراقيل المحدقة به والمنتصبة في طريقه، كرهان لايملك عنه حولاً. والمبدع المغربي، في الأغلب الأعم، يعلم أن كتابه غير متداول وغير مقروء إلا على نطاق ضيق ومحدود، ومع ذلك، فهو لا ينكص ولاييأس، بل يمضي قدماً إلى الأمام. إنه يقول كلمته ولا يبالي أوصلت أم لم تصل. وربما كان رهانه على القارئ الآتي أكثر من رهانه على القارئ الآني.

ماهي أسباب انحسار رواج الكتاب بالمغرب؟

هي أسباب عديدة تتجمع وتتضافر وتتلخص في «مناخ الوقت» حسب التعبير الفرنسي، هذا المناخ المادي-الاستهلاكي-الإعلامي-الإلكتروني المتوحش، الذي اكتسح وحاصر كثيرا من القيم والرموز الجميلة والأصيلة، وفي مقدمتها الكتاب والقراءة.

ومع ذلك ورغم ذلك أيضا، فالكتاب لم يلق سلاحه ولم يستسلم، بل ما انفك حاضرا ومستمرا، على هذا النحو أو ذاك. وقد يتكيف ويتأقلم على مر الأيام، مع تكنولوجية الإعلام والتواصل.

إن الحاجة تتزايد في رأيي إلى الكتاب، كلما أمعنت التكنولوجيا في مغامراتها وتحدياتها. إنه حارس القيم وزاد الأرواح.

ARCHIVE
http://Archivebeta.sakhrit.com